С 32/18
С.-Пб., 1904

СОКРОВИЩА ИСКУССТВА.

ИЗДАНІЕ
ТОВАРИЩЕСТВА „ПРОСВѢЩЕНІЕ"

СОКРОВИЩА
ИСКУССТВА

С 32/18

С 32/18

100 картин.

СОКРОВИЩА ИСКУССТВА

КАРТИНЫ ЗНАМЕНИТЫХЪ МАСТЕРОВЪ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ РЕПРОДУКЦІИ ВЪ ФОТОГРАВЮРАХЪ
СЪ МѢДНЫХЪ ДОСОКЪ

ОБЪЯСНИТЕЛЬНЫЙ ТЕКСТЪ
В. БОДЕ и Ф. КНАППА

ПЕРЕВОДЪ И ДОПОЛНЕНІЯ ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ
АЛЕКСАНДРА БЕНУА

ПРЕДИСЛОВІЯ НАПИСАНЫ
ДИРЕКТОРОМЪ БЕРЛИНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГАЛЛЕРЕИ
Д-РОМЪ В. БОДЕ
И ДЛЯ НАСТОЯЩАГО РУССКАГО ИЗДАНІЯ
ВИЦЕПРЕЗИДЕНТОМЪ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ
ГР. И. И. ТОЛСТЫМЪ

С.-ПЕТЕРБУРГЪ
КНИГОИЗДАТЕЛЬСКОЕ ТОВАРИЩЕСТВО „ПРОСВѢЩЕНІЕ", 7 РОТА, 20
ГОРОДСКАЯ КОНТОРА: НЕВСКІЙ, 50

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 10 августа 1904 г.

15328-0

БИБЛИОТЕКА
ИМЕНИ
В. И. ЛЕНИНА

2007338637

Типографія Т-ва „Просвѣщеніе“. С.-Петербургъ, 7 рота, 20

ПРЕДИСЛОВІЕ

КЪ НѢМЕЦКОМУ ИЗДАНІЮ.

Изданія художественныхъ произведеній старины, разсчитанныя на широкое распространеніе, встрѣчаютъ всегда полное сочувствіе публики, такъ какъ они являются на встрѣчу насущной потребности имѣть о художественныхъ произведеніяхъ болѣе правильное, лучшее представленіе. Основательное же знакомство съ классическими произведеніями несомнѣнно вліяетъ и на современное состояніе искусства и художественной промышленности.

Къ этому стремится и настоящій трудъ, для изданія котораго соединились извѣстныя фирмы: Р. Гейнемана въ Лондонѣ, Гашета и Комп. въ Парижѣ и Рих. Бонга въ Берлинѣ. Преимущества этой новой книги о древнихъ мастерахъ живописи передъ всѣми подобными изданіями видны изъ слѣдующаго. Единственный способъ репродукціи, имѣющій въ основѣ непосредственную фотографическую съемку картинъ и передающій картины съ дѣйствительно художественной точностью, — это геліогравюра и фототипія; впрочемъ, изъ этихъ двухъ способовъ одна лишь геліогравюра вполнѣ пригодна для живописи, тогда какъ фототипія лишена необходимой глубины тона. Оба эти способа однако, въ особенности же геліогравюры, или отпечатки съ мѣдныхъ досокъ, были до сихъ поръ связаны съ такой дороговизной, что воспроизведенія, исполненныя этими способами, были доступны лишь немногимъ и пріобрѣтались въ большинствѣ случаевъ одними музеями и общественными библіотеками. Въ изданіяхъ же, разсчитанныхъ на большую публику, приходилось прибѣгать къ сѣтчатому травленію на цинкѣ (къ автотипіи), дающему возможность воспроизводить фотографическіе снимки съ большой дешевизной. Къ сожалѣнію, крупные недостатки, свойственные автотипіи, лишаютъ ее художественнаго значенія. Какъ-бы ни была мелка сѣтка, все же она замѣтна для глаза; она сбиваетъ формы, вредитъ впечатлѣнію и имѣетъ характеръ чего-то машиннаго, далеко нехудожественнаго. Кромѣ того, для печатанія автотипій необходима гладкая мѣловая бумага, крайне непріятная для глаза какъ по своему блеску и отсвѣчиванію, такъ и по своему холодному тону. Автотипіи, или клише, изготовленныя посредствомъ травленія на цинкѣ, заполонившія всю нашу иллюстрацію, вліяютъ на искаженіе художественнаго вкуса и приводятъ современное изящное книгоиздательство къ весьма нежелательному фазису развитія.

Новый способъ, примѣненіе котораго находится въ рукахъ даровитаго художника, наблюдающаго какъ за исполненіемъ самыхъ досокъ, такъ и за печатаніемъ съ нихъ, напротивъ того даетъ отпечатки такой глубины въ тѣняхъ, такой бархатистости тона и такой выдержанности эффекта, что ихъ смѣло можно сравнить съ меццо-тинтами англійскихъ граверовъ XVIII в. Эти гравюры до сихъ поръ пользуются необычайнымъ сочувствіемъ публики и достигаютъ среди собирателей огромныхъ цѣнъ. Такого успѣха заслуживаютъ и наши гравюры, которыя, безъ сомнѣнія, будутъ способствовать какъ подъему вкуса въ печатномъ дѣлѣ, такъ и вообще развитію художественнаго пониманія.

Предлагаемыя „Сокровища Искусства“ имѣютъ, кромѣ всѣхъ прочихъ, еще и то преимущество передъ подобными изданіями, что въ нихъ будутъ представлены, дѣйствительно, одни только истинныя сокровища искусства. Выборъ сдѣланъ самый тщательный. Рядомъ съ главными картинами великихъ мастеровъ изъ всѣхъ общественныхъ галлерей, взяты и произведенія одинаковаго художественнаго совершенства изъ частныхъ собраній; снимки же съ послѣднихъ появлялись до сихъ поръ лишь въ ограниченномъ количествѣ, въ видѣ исключеній. Такъ, выбранъ рядъ лучшихъ картинъ изъ сокровищъ, накопленныхъ въ галлереяхъ англійской аристократіи, въ собраніи Р. Уоллэса, въ Бекингхемскомъ дворцѣ и въ нѣсколькихъ собраніяхъ, составленныхъ за послѣднее время. Для нѣмецкаго любителя особый интересъ представятъ шедевры англійской живописи XVIII в., до сихъ поръ мало извѣстные у насъ, вслѣдствіе отсутствія картинъ этой школы въ континентальныхъ музеяхъ.

В. Боде.

Предисловіе

Сокровища искусства, предлагаемыя Книгоиздательствомъ „Просвѣщеніе“ русскому культурному обществу, являются прекраснымъ началомъ для такого рода изданій, весьма еще немногочисленныхъ у насъ и распространенныхъ въ широкихъ размѣрахъ на западѣ, хотя далеко не часто въ такомъ роскошномъ видѣ. Точность и ясность воспроизведенія знаменитыхъ оригиналовъ, размѣръ этихъ воспроизведеній и подборъ картинъ, все это соединилось въ этомъ изданіи, чтобы сдѣлать его интереснымъ и желаннымъ для каждаго любителя и почитателя искусства, для всякаго человѣка, обладающаго вкусомъ.

Люди, видѣвшіе воспроизведенныя здѣсь творенія великихъ мастеровъ въ оригиналахъ, будутъ благодарны издателямъ за возможность имѣть подъ рукою и передъ глазами очертанія этихъ великолѣпныхъ твореній человѣческаго генія, невидавшіе ихъ — всмотрѣвшись, несомнѣнно легче поймутъ, почему имя того или другого художника сопричислено къ сонму безсмертныхъ именъ. Конечно, тѣ 75 именъ художниковъ, произведенія которыхъ помѣщены въ сборникѣ, не исчерпываютъ собою художественнаго Олимпа, но такіе коллоссы, какъ Рембрандтъ, Тиціанъ, Вандикъ, Голбейнъ, Дюреръ, Ботичелли, Рубенсъ, Рафаель, Да-Винчи, Микельанджело, Веласкезъ и т. д., всѣ представлены своими твореніями, нѣкоторые изъ нихъ даже нѣсколькими знаменитыми картинами своими (такъ, Рембрандтъ и Рубенсъ представлены каждый 6-ю призведеніями, Тиціанъ — четырьмя, Веласкезъ — тремя и т. д.). Сказаннаго достаточно для всякаго понимающаго, чтобы уяснить себѣ художественную цѣнность этого новаго изданія.

Живопись, наравнѣ съ другими искусствами, дѣйствуетъ на чувство человѣка, будитъ въ немъ тотъ эстетическій инстинктъ, который заложенъ въ каждомъ изъ насъ; но истинктъ этотъ требуетъ развитія, чтобы быть использованнымъ, иначе говоря, для того, чтобы человѣкъ могъ дѣйствительно наслаждаться произведеніями искусства, не съ чужихъ словъ, а сознательно, ему нужно извѣстнаго рода эстетическое воспитаніе, ему необходимо пріобрѣсти умѣнье „видѣть“, т.-е. понимать красоту произведеній искусства, которыя онъ имѣетъ передъ глазами: только тогда онъ будетъ наслаждаться ими вполнѣ.

Въ такъ называемомъ „изобразительномъ“ искусствѣ творецъ и исполнитель соединяются обыкновенно въ одномъ лицѣ, т. е. художникъ самъ-же является исполнителемъ своей идеи, своего замысла; такимъ образомъ, въ картинѣ мы ищемъ соединенія талантливаго или геніальнаго замысла съ техническимъ умѣньемъ выразить идею или видимую форму. Одни художники сильнѣе въ замыслѣ, другіе — въ техникѣ, только немногіе обладали тѣмъ и другимъ почти въ совершенствѣ, но для того, чтобы быть признанными великими — художники должны, хотя-бы и не въ одинаковой степени, обладать и художественнымъ замысломъ, и техникою своего искусства.

Пріобрѣсти навыкъ, умѣнье разбираться въ достоинствахъ художественнаго замысла, или „поэзіи“ картины, и техническаго умѣнья художника и, вмѣстѣ съ тѣмъ, его „индивидуальности“ — является цѣлью всякаго, желающаго понять искусство, и наградою человѣка, воспитавшаго въ себѣ это знаніе, является возможность болѣе полнаго эстетическаго наслажденія, доставляемаго произведеніями искусства; такое наслажденіе естественно вытекаетъ изъ болѣе сознательнаго отношенія къ положительнымъ достоинствамъ твореній великихъ художниковъ.

Поэтому, для всякаго, желающаго воспитать въ себѣ эстетическое чувство, развить въ себѣ сознательное умѣнье понимать достоинства геніальныхъ произведеній искусства, слѣдуетъ возможно чаще всматриваться въ нихъ и даже штудировать ихъ. Но кто-же имѣетъ возможность имѣть ихъ всегда или даже часто передъ глазами? Многіе ли вообще имѣютъ возможность видѣть самые знаменитые оригиналы? Пусть такіе любители и цѣнители искусства почаще и повнимательнѣе разсматриваютъ, по крайней мѣрѣ, хорошія ихъ воспроизведенія, стараясь угадать ихъ достоинства, понять художника, вложившаго свою душу въ картину: только то твореніе искусства велико и прекрасно, въ которое художникъ, будучи геніальнымъ, влилъ свою душу, какъ-бы самого себя, свою оригинальную личность, отличную отъ другихъ личностей. Тотъ, кто пойметъ, почувствуетъ творца въ его произведеніи, кто увидитъ, что хотѣлъ создать художникъ и какъ онъ это создалъ, какъ исполнилъ свой замыселъ, свою задачу, только тотъ насладится художественнымъ произведеніемъ вполнѣ.

„Сокровища искусства“, въ которыхъ знатоки не найдутъ воспроизведенія ни одной сомнительной по своему достоинству картины, будутъ несомнѣнно полезны, какъ для лица, видѣвшаго оригиналы, такъ для и невидавшаго ихъ, но желающаго уяснить себѣ, почему то или другое произведеніе искусства признается выдающимся: если второй расширяетъ кругъ своихъ познаній въ области искусства, то первый увидитъ въ нихъ изображеніе старыхъ друзей, ибо для любителя и знатока видѣнная прекрасная картина — настоящій другъ, котораго каждый желалъ бы видѣть почаще, хотя бы въ изображеніи, конечно, въ хорошемъ изображеніи, а не въ уродливомъ видѣ. Воспроизведенія картинъ въ этомъ изданіи именно удовлетворяютъ послѣднему условію, такъ какъ они дѣйствительно выдающіяся по качествамъ и передаютъ оригиналы, за исключеніемъ красокъ, съ самою совершенною точностью. Остается только выразить надежду, что русская образованная публика, въ своихъ-же интересахъ, обратитъ вниманіе на это превосходное и серьезное изданіе.

Римъ
17 декабря 1906 г.

Графъ Ив. Толстой.

Оглавление

Объяснительные тексты, редактированные А. И. Сомовымъ, отмѣчены *; остальные редактированы А. Н. Бенуа

Итальянская школа

* Аллегри, Антоніо, прозв. Корреджо	Ночь	Дрезденская галлерея
Его же	Даная	Галлерея Боргезе, въ Римѣ
* Барбарелли, Джорджо, прозванн. Джорджоне	Мадонна Кастель-Франко	Соборъ въ Кастель-Франко
Его же	Концертъ среди пейзажа	Луврскій музей, въ Парижѣ
* Баттони, Помпео	Кающаяся Марія Магдалина	Дрезденская галлерея
* Бацци, Джанантоніо, де-, прозв. Содома	Св. Севастіанъ	Галлерея Уффици, во Флоренціи
* Беллини, Джованни	Тѣло усопшаго Спасителя, поддерживаемое двумя ангелами	Музей имп. Фридриха, въ Берлинѣ
Его же	Портретъ дожа Л. Лоредана	Лондонская національная галлерея
* Бонвичино, Алессандро, прозв. Моретто	Св. Юстина	Вѣнскій музей
* Буонаротти, Микеланджело	Св. Семейство	Галлерея Уффици, во Флоренціи
* Ваннучи, Пьетро, прозванн. Перуджино	Видѣніе св. Бернарда	Старая Пинакотека, въ Мюнхенѣ
Винчи, Леонардо да-	Монна Лиза	Луврскій музей, въ Парижѣ
* Его же	Бьянка Сфорца	Амвросіанскій музей, въ Миланѣ
* Венеціано, Доменико	Портретъ молодой дѣвушки изъ рода Барди	Музей Польди-Пеццоли, въ Миланѣ
Вечелліо, Тиціано	Любовь небесная и любовь земная	Галлерея Боргезе, въ Римѣ
* Его же	Кесаревъ динарій	Дрезденская галлерея
* Его же	Положеніе во гробъ	Луврскій музей, въ Парижѣ
Его же	Портретъ императора Карла V	Музей дель-Прадо, въ Мадридѣ
* Его же	Портретъ дочери Тиціана, Лавиніи	Музей имп. Фридриха, въ Берлинѣ
Гирландайо, Доменико	Портретъ Джованны Торнабуони	Галлерея Р. Канна, въ Парижѣ
Каліари, Паоло, прозв. П. Веронезе	Похищеніе Европы	Дворецъ дожей, въ Венеціи
Карпаччо, Витторе	Сонъ св. Урсулы	Венеціанская академія художествъ
Карраччи, Аннибале	Три Маріи	Собраніе картинъ графа Карлейля, въ Кастель-Говардѣ
* Козимо, Анджело ди-, прозв. Брондзино	Портретъ Уголино Мартелли	Музей имп. Фридриха, въ Берлинѣ
Липпи, фра-Филиппо	Поклоненіе Младенцу	Музей имп. Фридриха, въ Берлинѣ
* Липпи, Филиппино	Видѣніе св. Бернарда	Церковь ла-Бадіа, во Флоренціи
* Лучіано, Себастіано, прозв. фра-Бастіано дель-Піомбо	Св. Доротея	Музей имп. Фридриха, въ Берлинѣ
* Мантенья, Андреа	Мадонна делла-Витторіа	Луврскій музей, въ Парижѣ
Его же	Св. Георгій	Венеціанская академія художествъ
* Пальма, Якопо, Старшій (il Vecchio)	Адамъ и Ева	Брауншвейгскій музей

*	Пиппи, Джуліо, прозв. Дж. Романо	Форнарина	Страсбургская картинная галлерея
*	Рени, Гвидо	Се человѣкъ	Дрезденская галлерея
	Робусти, Якопо, прозванн. Тинторетто	Чудо св. Марка	Венеціанская академія художествъ
	Санти, Раффаэлло	Сикстинская Мадонна	Дрезденская галлерея
	Его же	Мадонна въ зелени	Вѣнскій музей
*	Сарто, Андреа дель-	Св. Іоаннъ Креститель	Галлерея дворца Питти, во Флоренціи
	Филипепи, Алессандро, прозванн. Сандро Боттичелли	Мадонна съ поющими ангелами	Луврскій музей, въ Парижѣ
*	Его же	Весна	Флорентійская академія художествъ
*	Фіезоле, фра-Джованни, прозв. фра-Анджелико	Небесное коронованіе Пресвятой Дѣвы	Галлерея Уффици, во Флоренціи

Испанская школа

	Веласкесъ, Діэго де-Сильва и-	Сдача Бреды	Музей дель-Прадо, въ Мадридѣ
*	Его же	Портретъ генерала Борро	Музей имп. Фридриха, въ Берлинѣ
*	Его же	Венера и Амуръ	Лондонская Національная галлерея
*	Гойя, Франсиско	Молодая испанка въ кружевной мантильѣ	Лондонская Національная галлерея
	Мурильо, Бартоломэ-Эстебанъ	Непорочное зачатіе	Луврскій музей, въ Парижѣ
	Его же	Явленіе Младенца-Христа святому Антонію Падуанскому	Музей имп. Фридриха, въ Берлинѣ
*	Рибера, Хусепе, прозв. Спаньолетто	Св. Агнесса	Дрезденская галлерея

Нѣмецкая школа

	Гольбейнъ, Гансъ, Младшій	Портретъ купца Георга Гиссе	Музей имп. Фридриха, въ Берлинѣ
	Грюневальдъ, Матіасъ	Поклоненіе Богородицѣ	Городской музей въ Кольмарѣ
	Дюреръ, Альбрехтъ	Портретъ Іеронима Гольцшуэра	Музей имп. Фридриха, въ Берлинѣ
*	Его же	Два Баумгартнера	Старая Пинакотека, въ Мюнхенѣ
	Кранахъ, Лука, Старшій	Отдыхъ Св. Семейства на пути въ Египетъ	Музей имп. Фридриха, въ Берлинѣ

Старо-Нидерландская школа

	Брюгель, Питеръ, Старшій, прозв. Мужицкимъ	Зимній пейзажъ	Вѣнскій музей
	Госсартъ, Янъ, прозв. Мобежскимъ	Поклоненіе волхвовъ	Собраніе картинъ графа Карлейля, въ Кастель-Говардѣ
*	Гусъ, Гуго ванъ-деръ-	Боковыя части триптиха „Поклоненіе пастырей“	Галлерея Уффици, во Флоренціи
*	Эйкъ, Янъ ванъ-	Джованни Арнольфини и его жена	Лондонская Національная галлерея

Голландская школа

	Вельде, ванъ де-	Голландская ферма	Музей имп. Фридриха, въ Берлинѣ
	Вермэръ, Янъ, Дельфтскій.	Художникъ въ своей мастерской	Галлерея графа Чернина, въ Вѣнѣ
	Гакертъ, Янъ	Аллея у канала	Амстердамскій музей
*	Гальсъ, Франсъ, Старшій	Офицеры Адріановскаго общества стрѣлковъ въ Гарлемѣ	Гарлемскій городской музей
	Его же	Портретъ юнкера Виллема ванъ-Гейтгейзена	Галлерея князя Лихтенштейна, въ Вѣнѣ
*	Гоббема, Мейндертъ	Водяная мельница	Амстердамскій музей
	Его же	Лѣсистая мѣстность со стадомъ	Роттердамская картинная галлерея
*	Гохъ, Питеръ де-	Дворъ голландскаго дома	Лондонская Національная галлерея
*	Доу, Герардъ	Молодая мать	Королевская галлерея въ Гагѣ
*	Метсю, Габріэль	Завтракъ	Дрезденская галлерея
	Его же	Кавалеръ	Собраніе картинъ Бейта, въ Лондонѣ
*	Остаде, Адріанъ ванъ-	Слѣпой музыкантъ	Королевская галлерея въ Гагѣ
	Рейнъ, Рембрандтъ ванъ-	Отдыхъ Св. Семейства на пути въ Египетъ	Національная галлерея въ Дублинѣ

Рейнъ, Рембрандтъ ванъ-	Лекція анатоміи	Королевскій музей въ Гагѣ
* Его же	Художникъ и его жена	Дрезденская галлерея
* Его же	Даная	Императ. Эрмитажъ въ С.-Петербургѣ
* Его же	Ночной дозоръ	Амстердамскій музей
Его же	Портретъ неизвѣстнаго польск. дворянина (т. наз. „Янъ Собѣскій“)	Императ. Эрмитажъ въ С.-Петербургѣ
* Его же	Синдики гильдіи суконщиковъ	Амстердамскій музей
Рюисдаль, Якобъ ванъ-	Замокъ Бентгеймъ	Собраніе картинъ Бейта, въ Лондонѣ
Поттеръ, Паулусъ	Корова у пруда	Королевскій музей въ Гагѣ
Стэнъ, Янъ	Николинъ день	Амстердамскій музей
Его же	Гитаристъ (портретъ самого художника)	Собраніе картинъ графа Нортбрука, въ Лондонѣ
* Терборхъ, Герардъ	Концертъ	Музей имп. Фридриха, въ Берлинѣ

Фламандская школа

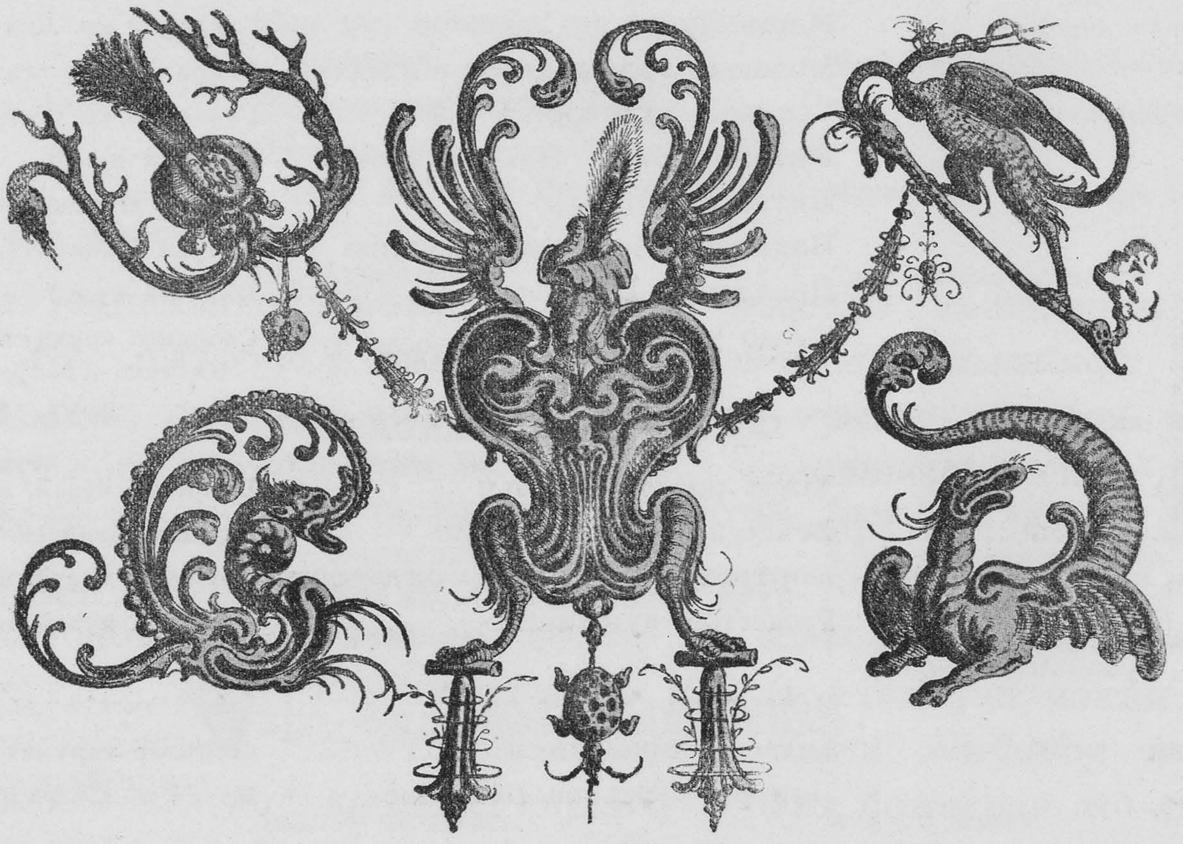
* Броуверъ, Адріанъ	Драка	Старая Пинакотека, въ Мюнхенѣ
Восъ, Корнелисъ де-	Молочныя сестры	Музей имп. Фридриха, въ Берлинѣ
Дейкъ, Антонисъ ванъ-	Марія-Луиза де-Тассисъ	Галлерея кн. Лихтенштейна, въ Вѣнѣ
Его же	Молодые лорды Дигби и Рёссель	Собраніе картинъ Спенсера, въ Альтонѣ
Рубенсъ, Петеръ-Пауль	Сыновья художника	Галлерея кн. Лихтенштейна, въ Вѣнѣ
* Его же	Мадонна со св. Ильдефонсомъ	Вѣнскій музей
Его же	Битва амазонокъ	Старая Пинакотека, въ Мюнхенѣ
* Его же	Похищеніе дочерей Левкиппа	Старая Пинакотека, въ Мюнхенѣ
Его же	Праздникъ Венеры	Вѣнскій музей
Его же	Стадо у опушки лѣса	Собраніе картинъ графа Карлейля, въ Кастель-Говардѣ

Французская школа

* Бушѐ, Францу̀а	Діана послѣ купанья	Луврскій музей, въ Парижѣ
Ваттò, Жанъ-Антуанъ	Венеціанскій праздникъ	Національная галлерея, въ Эдинбургѣ
Вижѐ-Лебрёнъ, Елизавета-Луиза	Портретъ художницы и ея дочери	Луврскій музей, въ Парижѣ
* Грёзъ, Жанъ-Батистъ	Разбитый кувшинъ	Луврскій музей, въ Парижѣ
Желлѐ, Клодъ, прозванн. Ле-Лорреномъ	Вечеръ на берегу моря	Бекингемскій дворецъ, въ Лондонѣ
* Ланкрѐ, Никола̀	Сельскій праздникъ	Собраніе картинъ А. Кута, въ Лондонѣ
Фукѐ, Жеганъ	Портретъ Этьена Шевальѐ	Музей имп. Фридриха, въ Берлинѣ

Англійская школа

Гэнсборо, Томасъ	Портретъ миссъ Робинсонъ	Галлерея Уоллеса, въ Лондонѣ
Рейнольдсъ, сэръ Джошуа	Мистрисъ Елизабетъ Карнакъ	Галлерея Уоллеса, въ Лондонѣ
* Ромней, Джорджъ	Графиня Дерби	Частное собраніе, въ Лондонѣ
Его же	Мистрисъ Дрюмондъ-Смитъ	Собраніе графа Нортумберлендскаго, въ Лондонѣ



АНТОНІО АЛЛЕГРИ,
ПРОЗВ. КОРРЕДЖО

(ANTONIO ALLEGRI DA CORREGGIO)

РОД. ВЪ КОРРЕДЖО, ОКОЛО 1494 Г.; УМ. ТАМЪ ЖЕ, ВЪ 1534 Г.

ПАРМСКАЯ ШКОЛА

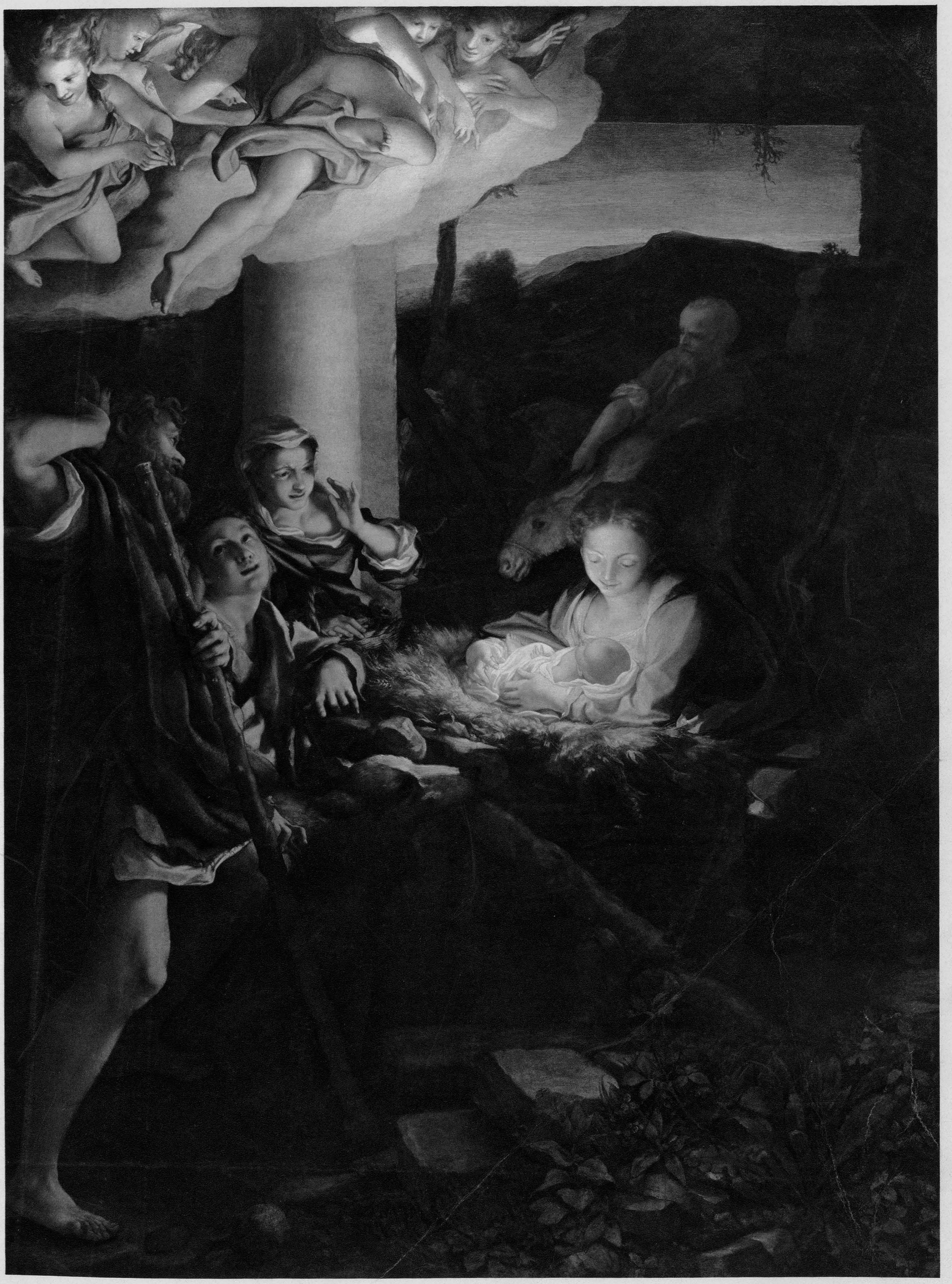
НОЧЬ

Дрезденская галерея можетъ по всей справедливости гордиться собранными въ ней произведеніями Корреджо. Въ ихъ числѣ находятся четыре большія алтарныя картины, изъ которыхъ одна, такъ называемая „Ночь“ изображающая поклоненіе пастырей Младенцу-Христу, въ особенности пользуется извѣстностью. Эту извѣстность она пріобрѣла тѣмъ, что всѣ оригинальныя черты великаго мастера выказываются въ ней съ наиболѣе выгодной стороны. Въ ней Корреджо стремился передать всѣми средствами искусства то глубокое чувство, то душевное волненіе, какое способна возбуждать изображенная нами сцена. Яркій, какъ-бы неземной свѣтъ, распространяющійся отъ Младенца, падающій на окружающую его группу людей и проникающій въ самыя темныя мѣста, увеличиваетъ жизненность изображенія, такъ сказать, одѣваетъ въ лучезарное величіе моментъ явленія Спасителя на землю, придаетъ человѣческимъ фигурамъ нѣжные тѣлесные тона и сообщаетъ прелесть даже неодушевленнымъ предметамъ. Отъ картины словно несется звучный аккордъ ликованія природы, людей и ангеловъ при лицезрѣніи Новорожденнаго Искупителя.

Антоніо Аллегри, прозв. Корреджіо. „Ночь“

Королевская картинная галлерея въ Дрезденѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



АНТОНІО АЛЛЕГРИ, ПРОЗВ. КОРРЕДЖІО

(ANTONIO ALLECRI DA CORREGGIO)

РОД. ВЪ КОРРЕДЖІО ВЪ 1494, УМ. ТАМЪ ЖЕ ВЪ 1534

ИТАЛЬЯНСКАЯ ШКОЛА

ДАНАЯ

Антоніо Аллегри, названный по мѣсту рожденія Корреджіо, учился сначала у дяди своего Л. Аллегри и у Бартолотти, а затѣмъ въ Моденѣ у Біанки Феррари. Позднѣе на него имѣли вліяніе Мантенья и Лоренцо Лотто. Жизнь Корреджіо была такъ бѣдна событіями, что разсказывать ее значило бы просто перечислять его работы. Исполненная имъ въ 1519 г. фреска въ Пармскомъ соборѣ представляетъ собой первое послѣдовательное проведеніе новаго принципа въ плафонной живописи: художникъ устранилъ, такъ сказать, матеріальныя архитектурныя препятствія, и зрителю, находящемуся внизу подъ куполомъ, кажется, будто изображенное въ немъ дѣйствіе происходитъ подъ открытымъ небомъ. Въ слѣдующемъ за тѣмъ періодѣ, послѣ 1520 г., стиль Корреджіо выработался окончательно: его кисть пріобрѣла удивительныя нѣжность и сочность, его свѣтотѣнь достигла верха совершенства, наполняя картину воздушнымъ магическимъ блескомъ. Въ Петербургскомъ Эрмитажѣ хранятся двѣ прекрасныя картины Корреджіо: „Мадонна, кормящая грудью младенца" (къ сожалѣнію, очень пострадавшая отъ времени, а еще болѣе отъ реставраці) и не вполнѣ достовѣрно приписываемое ему „Состязаніе Марсія и Аполлона", украшавшее нѣкогда крышку роскошныхъ клавицимбалъ. Изъ другихъ произведеній художника особенно знамениты три картины, находящіяся въ Дрезденской галлереѣ: „Рождество Христа" или такъ наз. „Ночь", „Мадонна со св. Севастьяномъ" и „Мадонна со св. Георгіемъ". Съ этими перлами вполнѣ могутъ соперничать „Мадонна со св. Іеронимомъ" (въ Пармѣ), названная „Днемъ" по причинѣ неподражаемаго блеска теплаго солнечнаго колорита, „Юпитеръ и Антіопа" (въ Луврѣ), „Школа Амуровъ" (Національная галлерея въ Лондонѣ), „Ганимедъ", „Іо и Юпитеръ" (въ Вѣнѣ), „Леда" (въ Берлинскомъ музеѣ) и, наконецъ, предлагаемая нами „Даная" (галлерея Боргезе въ Римѣ), обладающая всѣми качествами его лучшихъ картинъ.

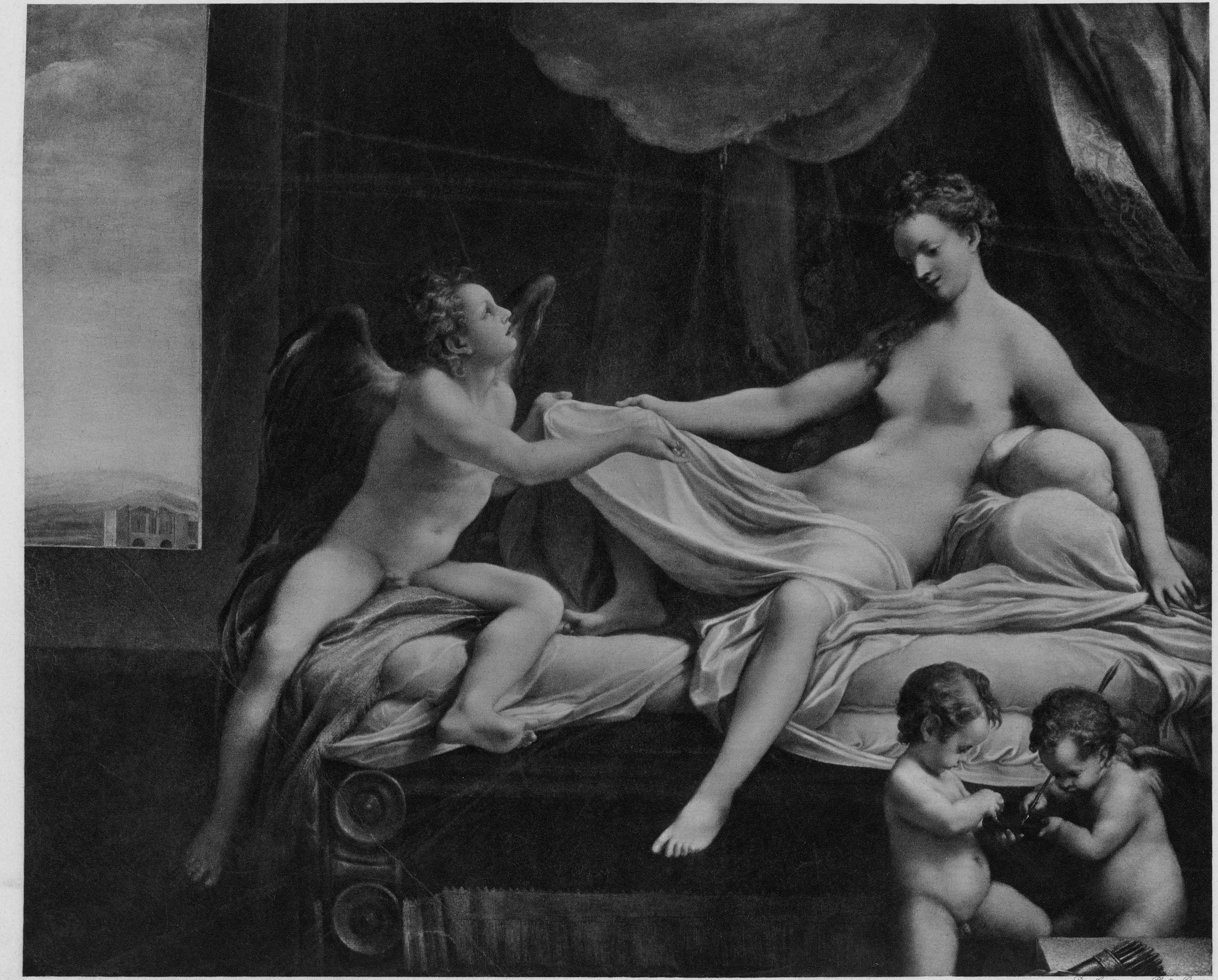
Корреджіо былъ Прометеемъ, похитившимъ свѣтъ съ Олимпа. Онъ первый призналъ существеннѣйшей частью картины льющійся волнами свѣтъ, свѣтовой эѳиръ, оживляющій все, проникающій всюду, окружающій всякій предметъ и дѣлающій его видимымъ глазу. Кажется, будто художникъ самъ поднимался къ небу, къ источнику свѣта, дающаго жизнь живописи, какъ самостоятельному искусству, ибо никто такъ, какъ Корреджіо, не передавалъ божественную сущность свѣта. Что можетъ быть прекраснѣе Данаи Корреджіо! Высокое могущество этого произведенія заключается въ томъ, что оно не погружаетъ васъ въ чувственное опьяненіе, которымъ дышутъ тающія формы этого трепещущаго въ любовномъ экстазѣ женскаго тѣла, а возвышаетъ дикую мощь страсти, просвѣтленную божественнымъ огнемъ, до степени высшаго душевнаго восторга передъ красотой. Представьте себѣ море свѣта, волны котораго текутъ и мягко колышатся въ прекрасномъ ритмѣ. Прослѣдите линіи тѣла, рукъ, одеждъ — всюду то же стройно вибрирующее колебаніе. Это ложе можно сравнить съ волнующимся отъ вѣтра озеромъ, по которому скользитъ солнце и вокругъ котораго, подобно берегамъ, легли густыя тѣни фона. Красота формы, красота линій, художественная фантазія, подчиненная чувству мѣры — вотъ что дѣлаетъ эту картину классически прекрасной и совершенной. Пластическіе образы служатъ Корреджіо лишь для того, чтобы воплотить въ нихъ свѣтъ; онъ пользуется ими лишь какъ средствомъ для передачи пространства. Всюду проходитъ воздухъ, свѣтъ струится по формамъ и линіямъ въ воздушномъ пространствѣ. Нигдѣ нѣтъ рѣзкихъ назойливыхъ контрастовъ. Все мягко сливается и даетъ впечатлѣніе чего-то величаво-спокойнаго и замкнутаго. Ни одна краска не выдѣляется. Нѣжно-холодный цвѣтъ тѣла въ сочетаніи съ яркой бѣлизной постели даетъ картинѣ главный свѣтлый тонъ. Нѣсколько спокойныхъ желтыхъ и голубыхъ тоновъ на постели и на занавѣсяхъ, нѣсколько капель золота въ темной тучѣ — все же остальное таетъ въ неопредѣленной сѣроватой мглѣ. Здѣсь нѣтъ ни сильныхъ выступающихъ красокъ, ни выдающихся отдѣльно формъ: это — отодвинутое въ даль пространство, передъ которымъ божественный художникъ соткалъ завѣсу изъ золотыхъ лучей. Прекрасное женское тѣло онъ окружилъ воздушнымъ покровомъ, и оно словно уходитъ въ высшія сферы. Но и чисто интимная сторона не забыта. Группа дѣтей, гдѣ Амуръ пишетъ стрѣлой на дощечкѣ имя возлюбленной Юпитера, восхитительна и выше всякой похвалы.

2

Антоніо Аллегри, прозв. Корреджіо. „Даная“

Королевская галлерея Боргезе въ Римѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



D. Anderson, Phot. Rome.

2

ДЖОРДЖО БАРБАРЕЛЛИ ПРОЗВ. ДЖОРДЖОНЕ

(GIORGIO BARBARELLI, GIORGIONE)

РОД. ВЪ КАСТЕЛЬ-ФРАНКО, ВЪ 1478 Г.; УМ. ВЪ ВЕНЕЦІИ, ВЪ 1510 Г.

ВЕНЕЦІАНСКАЯ ШКОЛА

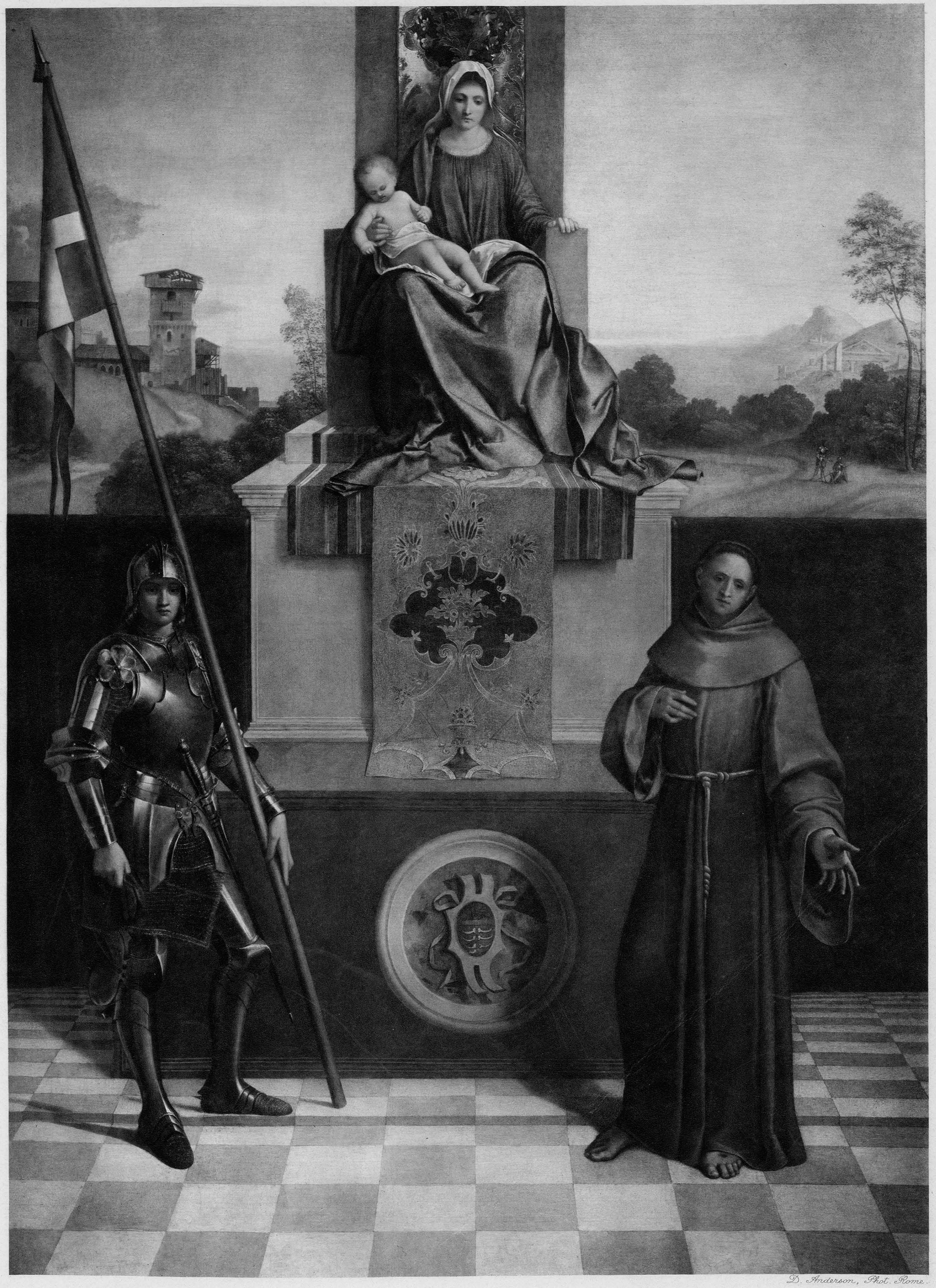
МАДОННА КАСТЕЛЬ-ФРАНКО

Никого изъ представителей классическаго итальянскаго искусства время не заволокло для насъ туманомъ въ такой степени, какъ венеціанца Джорджоне. Еще современники этого живописца считали его очень большимъ мастеромъ, и его слава сохранилась въ потомствѣ; между тѣмъ, по его произведеніямъ, дошедшимъ до насъ въ огромномъ количествѣ, можно составить себѣ лишь смутное понятіе объ его индивидуальности, а объ обстоятельствахъ его жизни мы знаемъ очень немногое. Изъ картинъ, носящихъ имя Джорджоне, почти ни одна не можетъ быть признана, на основаніи документальныхъ данныхъ, несомнѣнно ему принадлежащей. Между тѣми, которыя были всегда приписываемы ему, не подвергаясь отрицанію со стороны критиковъ искусства, первое мѣсто занимаетъ Мадонна, сидящая на тронѣ, съ Младенцемъ на колѣняхъ и съ предстоящими Ей святыми Франциском и Либералемъ, находящаяся въ соборѣ города Кастель-Франко, родины художника. „Это — одна изъ двухъ наилучшихъ картинъ, какія только существуютъ, единственное въ мірѣ религіозное изображеніе съ монахомъ и воиномъ съ каждой стороны“ — такъ характеризуетъ Рёскинъ этотъ великолѣпный алтарный образъ, написанный вѣроятно около 1504 г. по заказу кастель-франкскаго семейства Костанци. Но замыслъ картины, приписываемый англійскимъ романтикомъ Джорджоне, принадлежитъ очевидно не ему; эти святые написаны имъ потому, что они были особенно чтимы въ фамиліи заказчиковъ или въ церкви, для которой предназначались, и ему было предложено помѣстить ихъ въ картинѣ, группировка же фигуръ въ этой послѣдней — вообще такая, какъ и у учителя Джоржоне, Беллини; даже въ перспективѣ у Джорджоне еще попрежнему двойная точка зрѣнія. Ново у него введеніе въ картину пейзажа, и притомъ какого пейзажа! Художникъ не только озарилъ даль яснымъ свѣтомъ итальянскаго утра, но и погрузилъ въ этотъ свѣтъ свои фигуры такъ, что и чудныя краски, въ которыхъ онъ почти достигъ высшаго колористическаго мастерства, какое когда-либо знала итальянская живопись, насквозь пропитаны свѣтомъ.

Джорджіо Барбарелли, прозв. Джорджоне. „Мадонна Кастельфранко“

Соборъ въ Кастельфранко

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб



D. Anderson, Phot. Rome.

3

ДЖОРДЖО БАРБАРЕЛЛИ
ПРОЗВ. ДЖОРДЖОНЕ

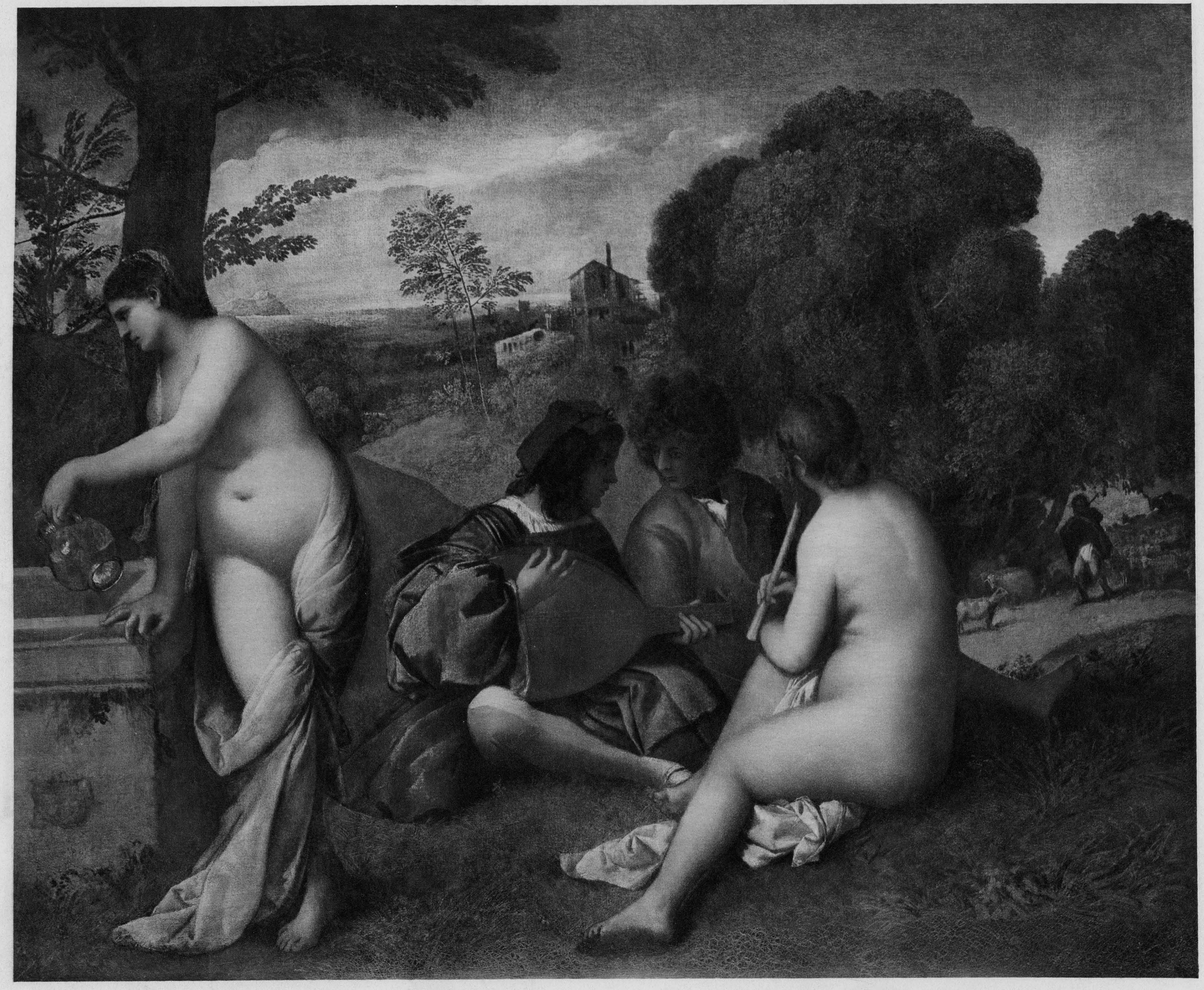
РОД. ВЪ КАСТЕЛЬФРАНКО ВЪ 1476; УМ. ВЪ ВЕНЕЦІИ ВЪ 1511 Г.

ВЕНЕЦІАНСКАЯ ШКОЛА

КОНЦЕРТЪ СРЕДИ ПЕЙЗАЖА

Джорджоне, ученикъ Беллини, работалъ главнымъ образомъ въ Венеціи и умеръ 35 лѣтъ, оставивъ, благодаря своей безпечности и разсѣянному образу жизни, лишь очень немного картинъ. Къ счастію, у Джорджоне было нѣсколько учениковъ (между ними самъ Тиціанъ) и еще болѣе подражателей, которые и разработали завѣщанныя мастеромъ открытія. Между произведеніями, принадлежащими Джорджоне, особенно замѣчательны: „Мадонна на престолѣ съ Младенцемъ на рукахъ и со стоящими передъ нею св. Антоніемъ и св. Либеріемъ“ въ главной церкви Кастельфранко, „Три философа“ въ вѣнской галлереѣ, „Спящая Венера“ въ Дрезденѣ, „Юдиѳь“ въ Спб. Эрмитажѣ, „Концертъ“ въ галлереѣ Питти во Флоренціи и, наконецъ, Луврскій „Концертъ среди пейзажа“, который мы и предлагаемъ въ нашей репродукціи.

Какъ часто идеальныя стремленія, подернутыя дымкой фантастической мечты, харакеризуются словомъ романтизмъ! Едва ли однако это выраженіе вполнѣ подходитъ къ картинамъ Джорджоне. Античная и средневѣковая аллегорія, миѳы боговъ и легенды святыхъ служили мотивами большинству художниковъ XV и XVI вѣковъ, которые тѣмъ охотнѣе выбирали ихъ, что здѣсь полетъ ихъ фантазіи освобождался отъ оковъ традиціи. Но и на нашей картинѣ (такъ же, какъ и на многихъ другихъ картинахъ мастера) изображено, какъ кажется, не сказка, не мечта, а одно изъ тѣхъ странныхъ приключеній, которыя были въ модѣ въ концѣ Quattrocento и свидѣтелемъ котораго могъ быть самъ Джорджоне. Болѣе чѣмъ вѣроятно, что изображенныя на картинѣ лица — сами дѣйствительно позировали въ этой обстановкѣ „пейзажнаго жанра“. Жизнь аристократіи и художниковъ проходила тогда въ роскоши и удовольствіяхъ, и картина „Концертъ“ представляетъ одно изъ обычныхъ въ то время увеселеній подъ открытымъ небомъ, которымъ впослѣдствіи подражали во Франціи при Людвикѣ XIV знаменитыя „fêtes champêtres“. Здѣсь художникъ очевидно совершенно удалился отъ фантастическихъ измышленій и просто, въ своемъ повышенномъ чувствѣ красоты, увлекся великолѣпными полными и округленными формами фигуръ и пейзажа. Особенно ярко сказалось это въ моделлировкѣ мягкаго тѣла женщины, играющей на флейтѣ, контрастомъ которому служатъ цвѣтныя одежды сидящихъ юношей и смягченные тона ихъ затѣненныхъ лицъ. Но все это чисто колористическіе эффекты, тогда какъ въ группировкѣ Джорджоне, по своему обыкновенію, остается не особенно умѣлымъ и скорѣе небрежнымъ. Главная прелесть картины заключается въ смѣлой трактовкѣ пейзажа. Ее, впрочемъ, нельзя назвать вполнѣ реальной. Въ жесткомъ сочетаніи темныхъ, встрѣчающихся подъ острыми углами, тѣней есть что-то напоминающее кулисы. Могучая група деревъ, подъ которой въ просвѣтѣ идетъ пастухъ, слѣва руина на горѣ, по которой скользитъ лучъ свѣта, жидкія деревца и далѣе волнующееся море густыхъ, неопредѣленныхъ тѣней — все это нѣсколько утрировано по эффекту, въ особенности, въ сравненіи со спокойно-величавыми и нѣжными пейзажами Беллини и Чимы. Однако, вполнѣ понятно, что при царившей въ тѣ времена любви къ роскоши и великолѣпію особенно должно было развиться чувство подобныхъ эффектовъ. Вѣдь всѣ художники того времени — и даже самые знаменитые — должны были принимать участіе въ устройствѣ помпезныхъ празднествъ, а, благодаря грандіознымъ фрескамъ, которыми богатые венеціанцы украшали свои дворцы внутри и снаружи, развилось чутье эффектовъ на большомъ разстояніи. — „Концертъ“ принадлежитъ, безъ сомнѣнія, къ позднѣйшему періоду дѣятельности Джорджоне.



ПОМПЕО БАТТОНИ

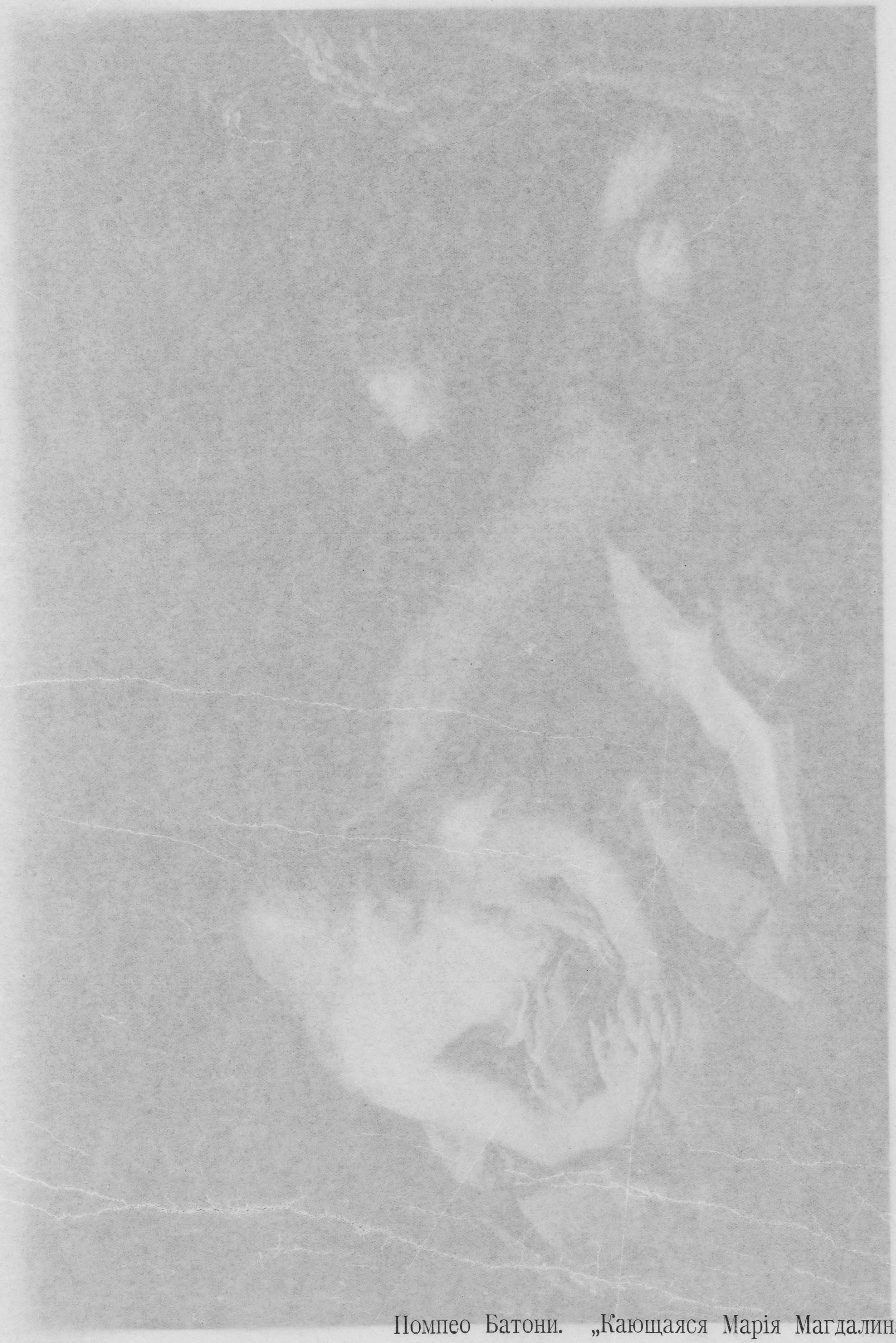
(POMPEO BATTONI)

РОД. ВЪ ЛУККѢ, ВЪ 1708 Г.; УМ. ВЪ РИМѢ, ВЪ 1787 Г.

РИМСКАЯ ШКОЛА

КАЮЩАЯСЯ МАРІЯ МАГДАЛИНА

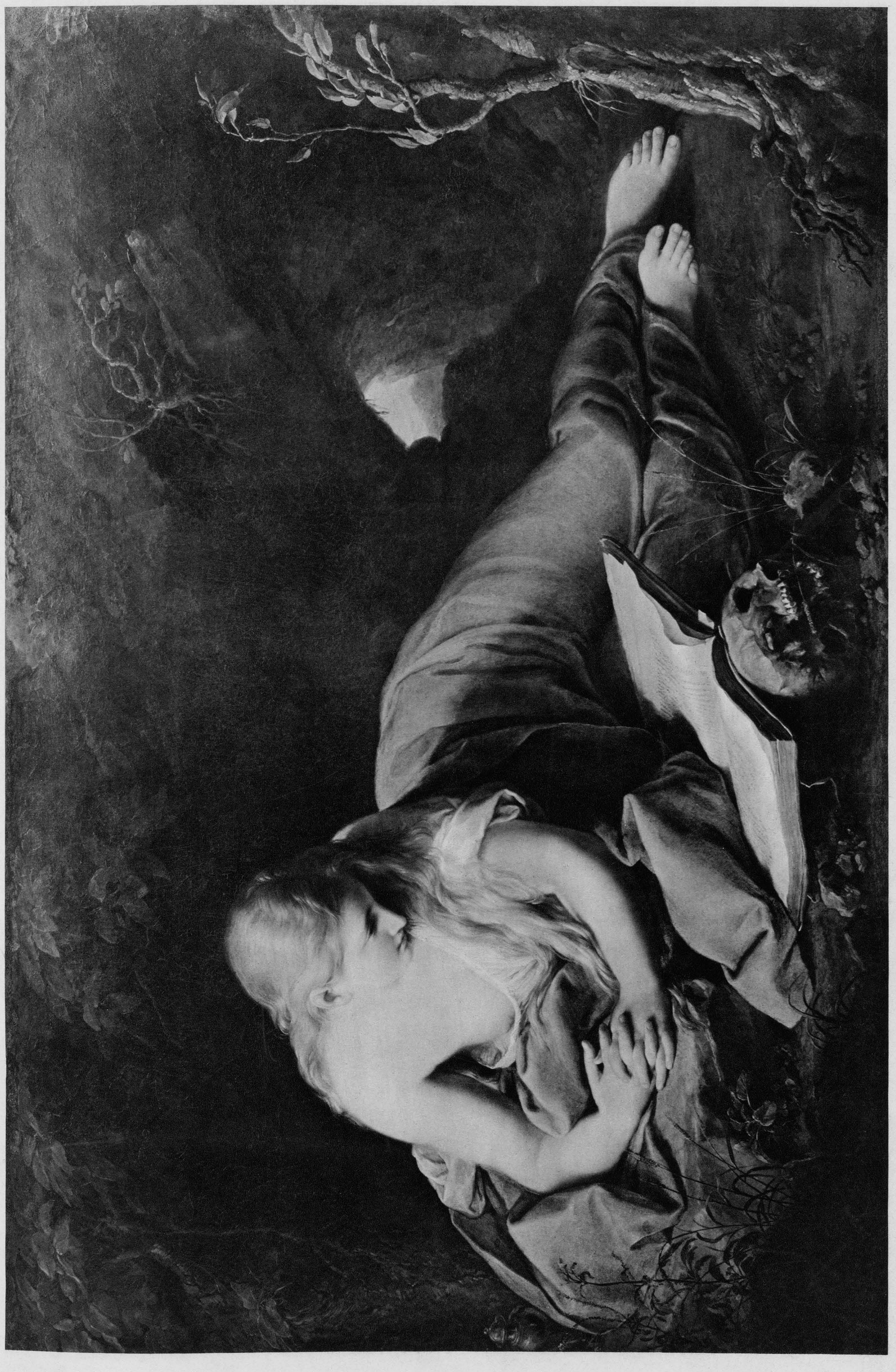
Среди картинъ Дрезденской галлереи лишь немногія были съ давнихъ временъ столь популярны, какъ „Магдалина“ Корреджо, пріобрѣтенная въ 1740 г. изъ Модены вмѣстѣ съ другими знаменитыми произведеніями этого мастера. Новѣйшая критика лишила ее прежней славы, признавъ копіей А. ванъ-деръ-Верффа съ неважной картины одного изъ учениковъ Карраччи, но въ послѣднее время принято предположеніе, что оригиналомъ для нея послужила картина Корреджо. Какъ великій пармскій художникъ имѣлъ сильное вліяніе на все искусство XVIII столѣтія, точно такъ же и его Магдалина была образцомъ для многихъ подобныхъ картинъ эпохи рококо. „Кающаяся Марія Магдалина“ Помпео Баттони, воспроизведенная въ нашей геліогравюрѣ и хранящаяся также въ Дрезденской галлереѣ, — одна изъ такихъ картинъ. Уже Магдалина Корреджо нѣсколько жеманна и, несмотря на то, что занята душеспасительнымъ чтеніемъ, не чужда кокетства; но еще болѣе кокетлива грѣшница Баттони, какъ бы старающаяся выказать красоту формъ своего тѣла, скрытыхъ подъ драпировкой: она только позируетъ въ видѣ кающейся грѣшницы, и невольно приходитъ на мысль, что ея раскаяніе — неискренне. Но, быть можетъ, это именно и составляетъ привлекательность картины, которая приводитъ посѣтителей Дрезденской галлереи въ восторгъ едва ли не больше, чѣмъ Магдалина Корреджо.



Помпео Батони. „Кающаяся Марія Магдалина“

Королевская картинная галлерея въ Дрезденѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ДЖАНАНТОНІО ДЕ-БАЦЦИ
ПРОЗВ. СОДОМА

(GIANANTONIO DE BAZZI, SODOMA)

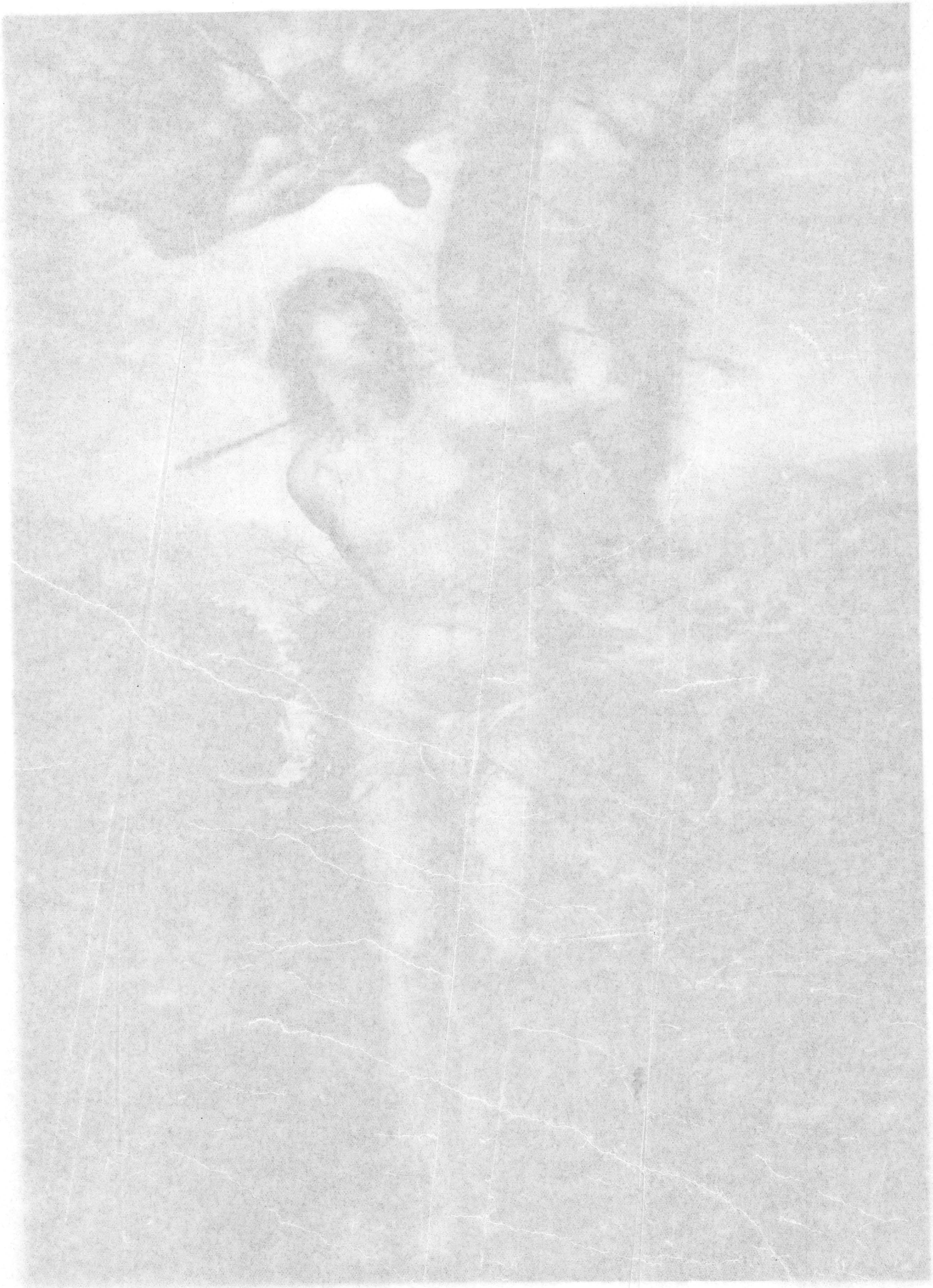
РОД. ВЪ ВЕРЧЕЛЛИ, ВЪ 1477 Г.· УМ. ВЪ СІЕНѢ, ВЪ 1549 Г.

СІЕНСКАЯ ШКОЛА

СВЯТОЙ СЕВАСТІАНЪ

Самая знаменитая изъ картинъ Содомы, „Св. Севастіанъ“, находящаяся во флорентійской галлереѣ Уффици, была написана на церковной хоругви. На передней сторонѣ этой хоругви изображена среди красиваго пейзажа Богоматерь съ поклоняющимися ей святыми и кающимися грѣшниками. Эта главная картина не отличается ни особой оригинальностью, ни величіемъ или граціозностью постановки фигуръ, ни ихъ выразительностью; за то написанное на задней сторонѣ хоругви изображеніе св. Севастіана соединяетъ въ себѣ всѣ достоинства, свойственныя мастерству Содомы. Красота линій, благородство юношескихъ формъ, вмѣстѣ съ экспрессіей благочестія и покорности волѣ Всевышняго въ испытываемомъ страданіи, производятъ на зрителя чарующее впечатлѣніе. Прекрасная фигура св. Севастіана, озаренная нѣжнымъ, прозрачнымъ свѣтомъ, эффектно выдѣляется на фонѣ роскошнаго ландшафта, оживленнаго нѣсколькими фигурами меньшей величины. Какъ въ формахъ, такъ и въ выраженіи святого и въ фигурахъ юношей и всадниковъ на среднемъ планѣ, какъ въ свѣтотѣни, такъ и въ силѣ колорита, — вездѣ въ этой картинѣ замѣтно вліяніе Леонардо да-Винчи, съ которымъ Содома сошелся въ Миланѣ, а затѣмъ, быть можетъ, свидѣлся въ Римѣ и Тосканѣ.

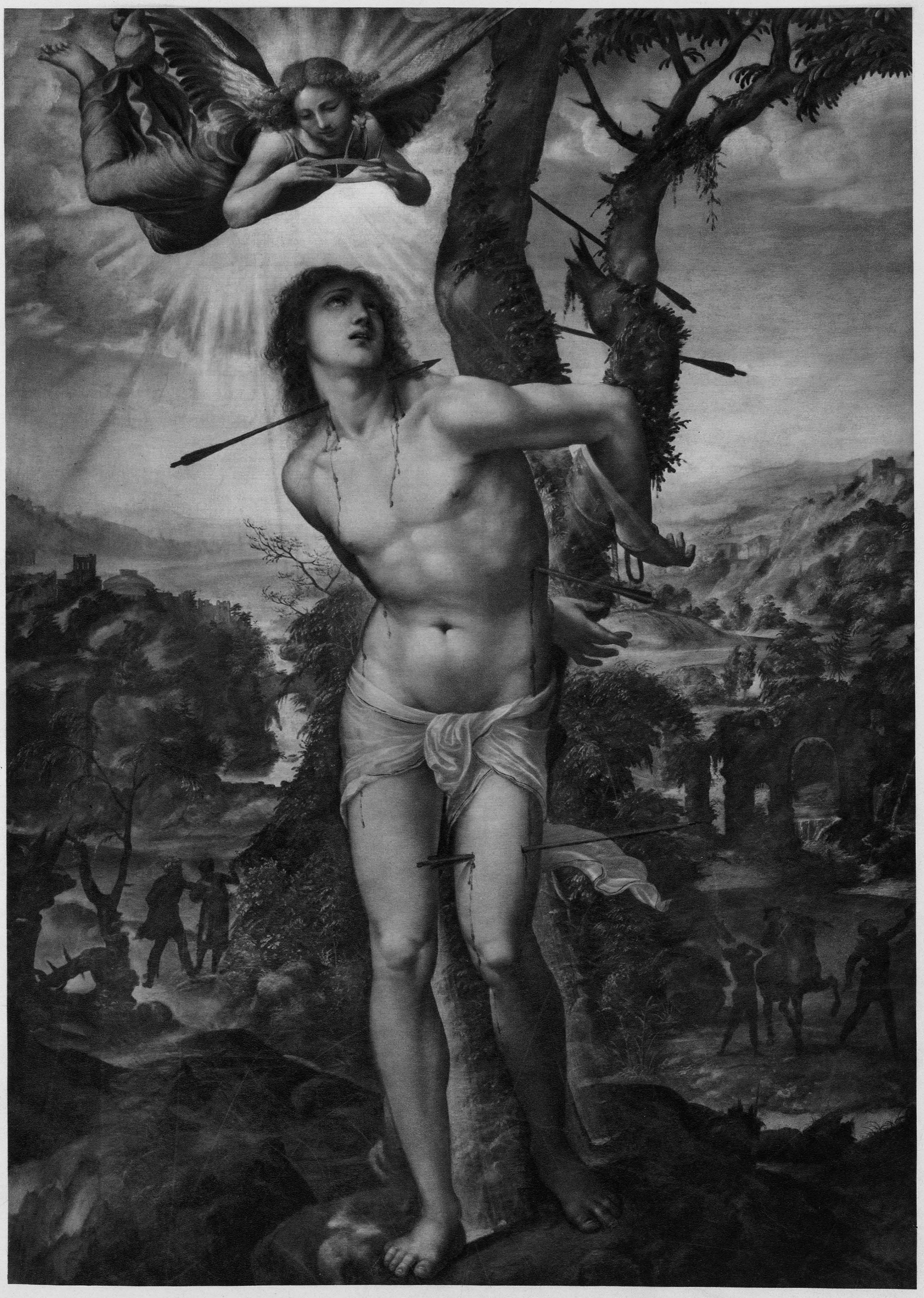
6



Джанантоніо де-Бацци, прозв. Содома. „Святой Севастіанъ“

Королевская галлерея Уффици во Флоренціи

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ДЖОВАННИ БЕЛЛИНИ

(GIOVANNI BELLINI)

РОД. ВѢРОЯТНО ВЪ ПАДУѢ, ОКОЛО 1428 Г.; УМ. ВЪ ВЕНЕЦІИ, ВЪ 1516 Г.

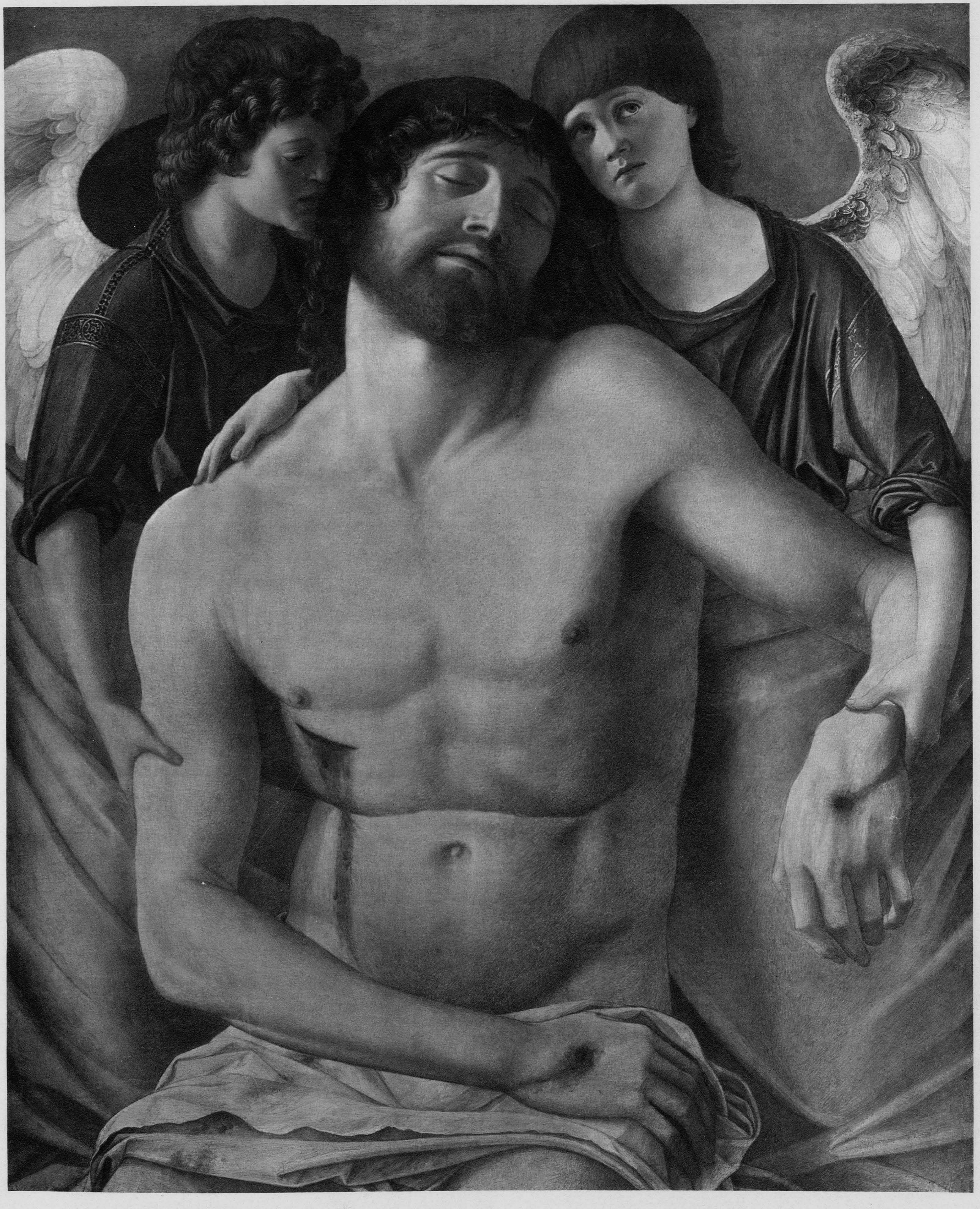
ВЕНЕЦІАНСКАЯ ШКОЛА

ТѢЛО УСОПШАГО СПАСИТЕЛЯ, ПОДДЕРЖИВАЕМОЕ ДВУМЯ АНГЕЛАМИ

Своимъ вліяніемъ на содержаніе, рисунокъ и колоритъ венеціанской школы живописцевъ Джованни Беллини положилъ начало дальнѣйшему пышному расцвѣту этой школы. Образовавшись подъ руководствомъ своего отца, Джакопо Беллини, и шурина, Андреа Мантеньи, онъ усовершенствовалъ свою технику въ мастерской Антонелло да-Мессина и соединилъ въ своемъ творчествѣ изящную мягкость фактуры съ сильно-пластичною моделировкою и опредѣленностью характеристики, свойственными Мантеньи.

Нѣжность и глубина чувства, отличавшія живописцевъ старой венеціанской школы, прекрасно выражались въ своеобразномъ религіозномъ сюжетѣ, который особенно часто встрѣчается на венеціанскихъ картинахъ конца XV в. Этотъ сюжетъ — Усопшій Христосъ, оплакиваемый ангелами. Должно, однако, сказать, что сюжетъ этотъ придуманъ раньше; мы встрѣчаемъ его въ произведеніяхъ тосканской школы, у Джованни Пизано, великаго основателя средневѣковаго итальянскаго искусства, и позднѣе, у Донателло, піонера новѣйшаго искусства. Но тогда какъ мужественное искусство Тосканы сильно драматизировало изображеніе погребенія Христа, болѣе женственное искусство венеціанцевъ задавалось болѣе простой передачей сюжета, облекая его въ красивую, благородную форму, проникнутую глубоко-элегическимъ чувствомъ. Создатель такихъ тихихъ религіозныхъ элегій — Джованни Беллини. Отъ него осталось съ полдюжины подобныхъ картинъ, написанныхъ въ раннемъ періодѣ его дѣятельности, когда онъ еще находился подъ вліяніемъ Мантеньи. Лучшая изъ нихъ, воспроизведенная въ нашей фотогравюрѣ, принадлежитъ Берлинскому музею. Благородная фигура Спасителя, съ ея крупными, правильно развитыми формами, съ ея прекраснымъ лицомъ, какъ-бы погруженнымъ въ тихій сонъ, милыя фигуры отроковъ-ангеловъ, съ нѣжностью поддерживающихъ тѣло Усопшаго, изъ которыхъ одинъ грустно смотритъ вверхъ, а другой приблизился устами къ Его уху, словно нашептывая ему что-то, свѣтлый колоритъ, плѣняющій зрителя своими пріятными тонами и смягчающій печальное настроеніе изображеннаго сюжета, наконецъ, самая венеціанская рама, въ которую вставлена картина, съ ея роскошнымъ золотымъ орнаментомъ на цвѣтномъ фонѣ — все способствуетъ этому мастерскому произведенію Беллини возбуждать глубокое религіозное чувство и сильное художественное впечатлѣніе.

7



7

ДЖІОВАННИ БЕЛЛИНИ

(GIOVANNI BELLINI)

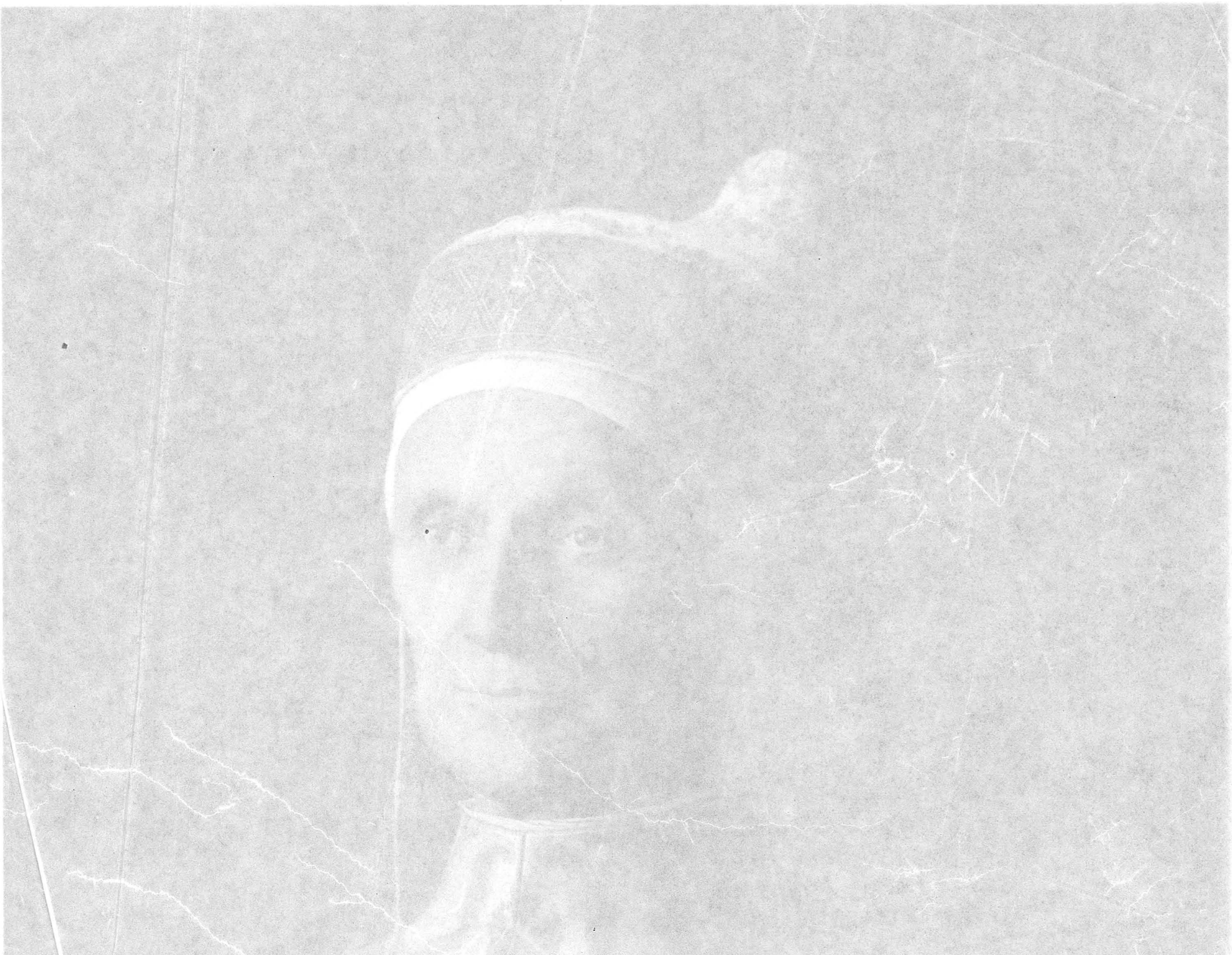
РОД. ОКОЛО 1428 Г., ВѢРОЯТНО, ВЪ ПАДУѢ, УМ. ВЪ 1516 Г. ВЪ ВЕНЕЦІИ

ВЕНЕЦІАНСКАЯ ШКОЛА

ПОРТРЕТЪ ДОЖА ЛЕОНАРДО ЛОРЕДАНА

Джіованни Беллини учился сначала у своего отца, талантливаго живописца Іакопо Беллини, затѣмъ развился подъ вліяніемъ Мантеньи въ Падуѣ. Вслѣдствіе этого онъ соединилъ въ своихъ картинахъ сильную характеристику и пластику формъ послѣдняго съ изяществомъ и мягкостью перваго. Съ 1464 г. Беллини переселился въ Венецію, гдѣ, подъ руководствомъ Антонелло да Мессина, выработалъ блестящій и сильный колоритъ. Беллини удалось избавиться отъ сухости и ограниченности формъ прежнихъ мастеровъ. Онъ имѣлъ большое вліяніе на Джорджоне, Пальму и Тиціана, въ лицѣ которыхъ итальянское Возрожденіе въ Венеціи достигло высшей точки своего развитія.

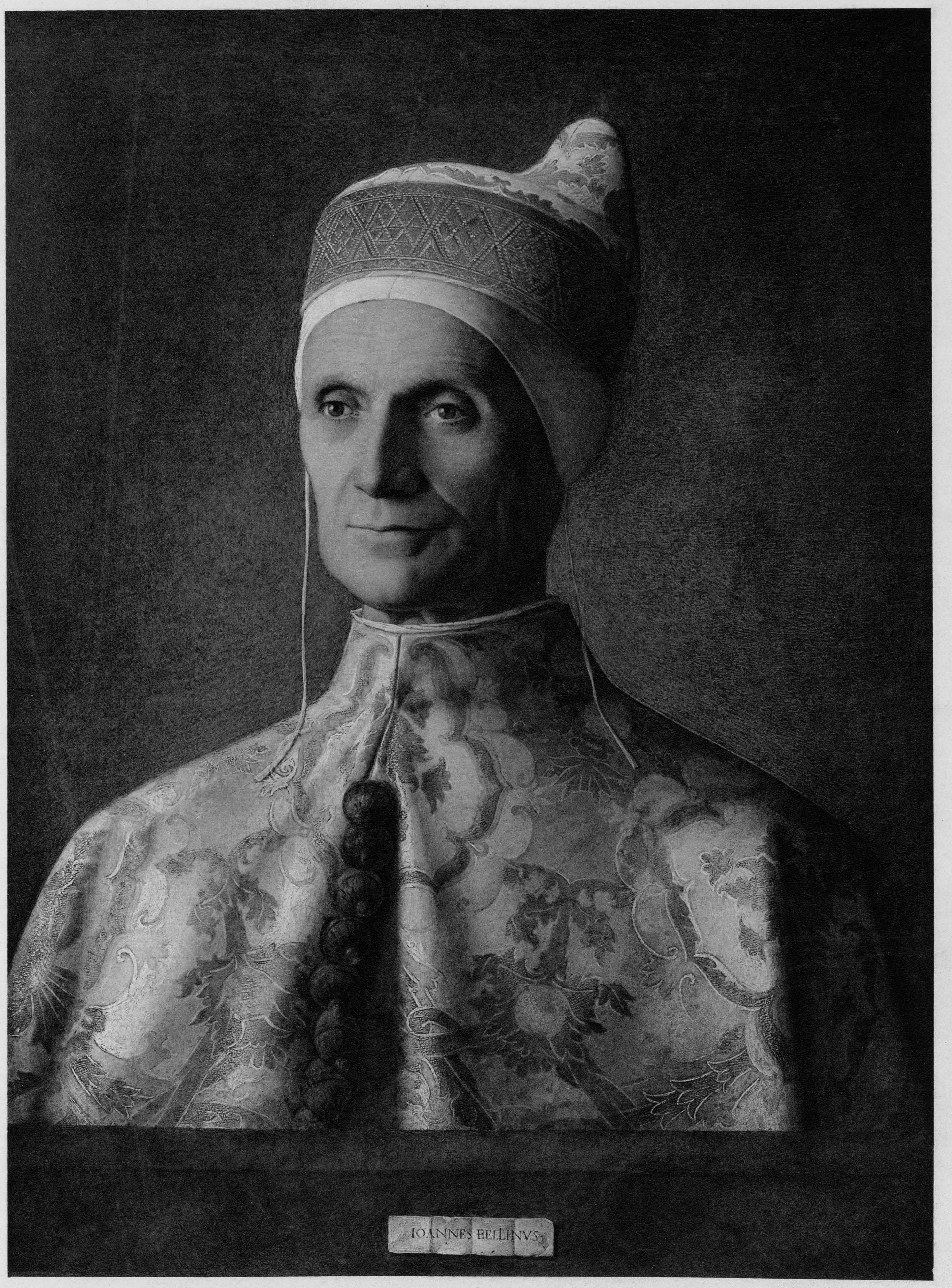
Два великихъ событія: открытіе морского пути въ Индію и открытіе Америки имѣли огромное рѣшающее вліяніе на судьбу Венеціи, которая въ это время достигла апогея своего могущества и своей славы. Правленіе дожа Лоредана представляетъ собой вмѣстѣ съ тѣмъ періодъ расцвѣта венеціанскаго искусства. Болѣе пожилые мастера, съ Джіованни Беллини во главѣ, были еще тогда въ полномъ блескѣ своего творчества, и лучшія ихъ произведенія относятся къ этой эпохѣ. Въ то же время и болѣе молодая школа художниковъ праздновала свои первыя блестящія побѣды. — Почтенная фигура старца-дожа стоитъ на первомъ планѣ великолѣпной картины того времени: „Владычица морей“; черты его сохранились на медаляхъ и въ профильныхъ рельефахъ на бронзовыхъ цоколяхъ, держащихъ древки знаменъ, на площади св. Марка. Но наиболѣе убѣдительно и художественно передаетъ лицо Лоредана Джіованни Беллини, которому одному только дано было право писать дожа съ натуры. Этотъ портретъ, хранящійся въ лондонской Національной галлереѣ, считается однимъ изъ лучшихъ портретовъ всѣхъ временъ. Благородныя черты старца Лоредана выражаютъ проницательный умъ и полны вмѣстѣ съ тѣмъ сердечной доброты. Лицо его привѣтливо, но и непроницаемо, сосредоточенно и просвѣтленно; повидимому, энергичный характеръ Лоредана былъ созданъ для его высокаго положенія, окруженнаго всевозможными опасностями, завистью другихъ властелиновъ и собственныхъ соотечественниковъ.



Джiованни Беллини. „Портретъ дожа Леонардо Лоредана“

Нацiональная галлерея въ Лондо

„Сокровища искусства“
Изданiе Т-ва „Просвѣщенiе“ въ Спб.


IOANNES BELLINVS

8

АЛЕССАНДРО БОНВИЧИНО, ПРОЗВ. МОРЕТТО

(ALESSANDRO BONVICINO)

РОД. ВЪ БРЕШІИ, ОКОЛО 1498 Г.; УМ. ТАМЪ ЖЕ, ВЪ 1554 Г.

БРЕШІАНСКАЯ ШКОЛА

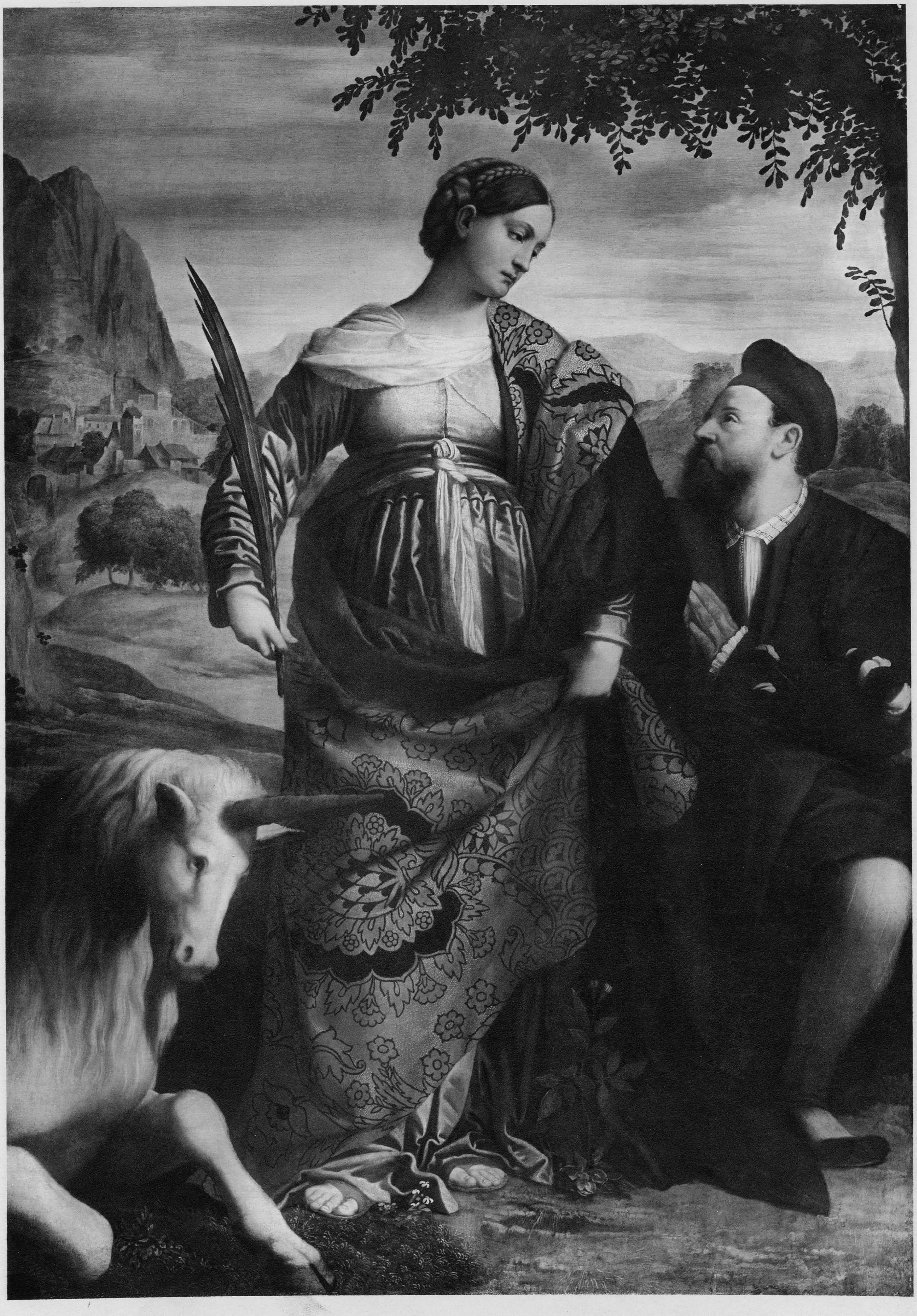
СВ. ЮСТИНА

На южномъ склонѣ Альпъ стоитъ Брешія, самый обширный и красивый городъ этой мѣстности, раскинувшійся вокругъ высокой старинной крѣпости. Послѣ того, какъ знаменитый кондотьеръ Коллеони присоединилъ этотъ городъ къ венеціанскимъ владѣніямъ, проникла въ него венеціанская образованность, и пышно, хотя и ненадолго, расцвѣло въ немъ искусство, отразившее въ себѣ свойственныя венеціанской школѣ благородство и красоту. Брешіанскую живопись прославили главнымъ образомъ два художника: Романино и Моретто. Оба они отличаются исканіемъ величественности формъ и роскошью красокъ. Романино—порывистъ и пылокъ въ тонахъ, колоритъ Моретто болѣе сдержанъ и холоденъ. Романино оставилъ намъ много фресокъ, Моретто — большее число алтарныхъ образовъ, между которыми особенно замѣчательна большая картина, принадлежащая Вѣнскому музею. Она изображаетъ св. Юстину съ колѣнопреклоненнымъ передъ нею заказчикомъ этой иконы. Святая, величественная женщина съ роскошными формами и красивыми чертами лица, похожая на св. Варвару Пальмы Старшаго, одѣтая въ дорогія платье и мантію, слегка повернулась вправо и привѣтливо смотритъ на знатнаго брешіанца, гордаго южанина съ классически правильными чертами лица и густой черной бородой, молитвенно сложившаго вмѣстѣ кисти своихъ рукъ и благоговѣйно взирающаго на свою покровительницу. Слѣва, у ногъ святой, лежитъ посвященное ей животное—единорогъ. Пейзажъ представляетъ красивую мѣстность въ окрестностяхъ Брешіи.

Алессандро Бонвичино, прозв. Моретто. „Св. Юстина“

Императорскій королевскій музей въ Вѣнѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



МИКЕЛАНДЖЕЛЛО БУОНАРРОТИ

(MICHELANGELO BUONARROTI)

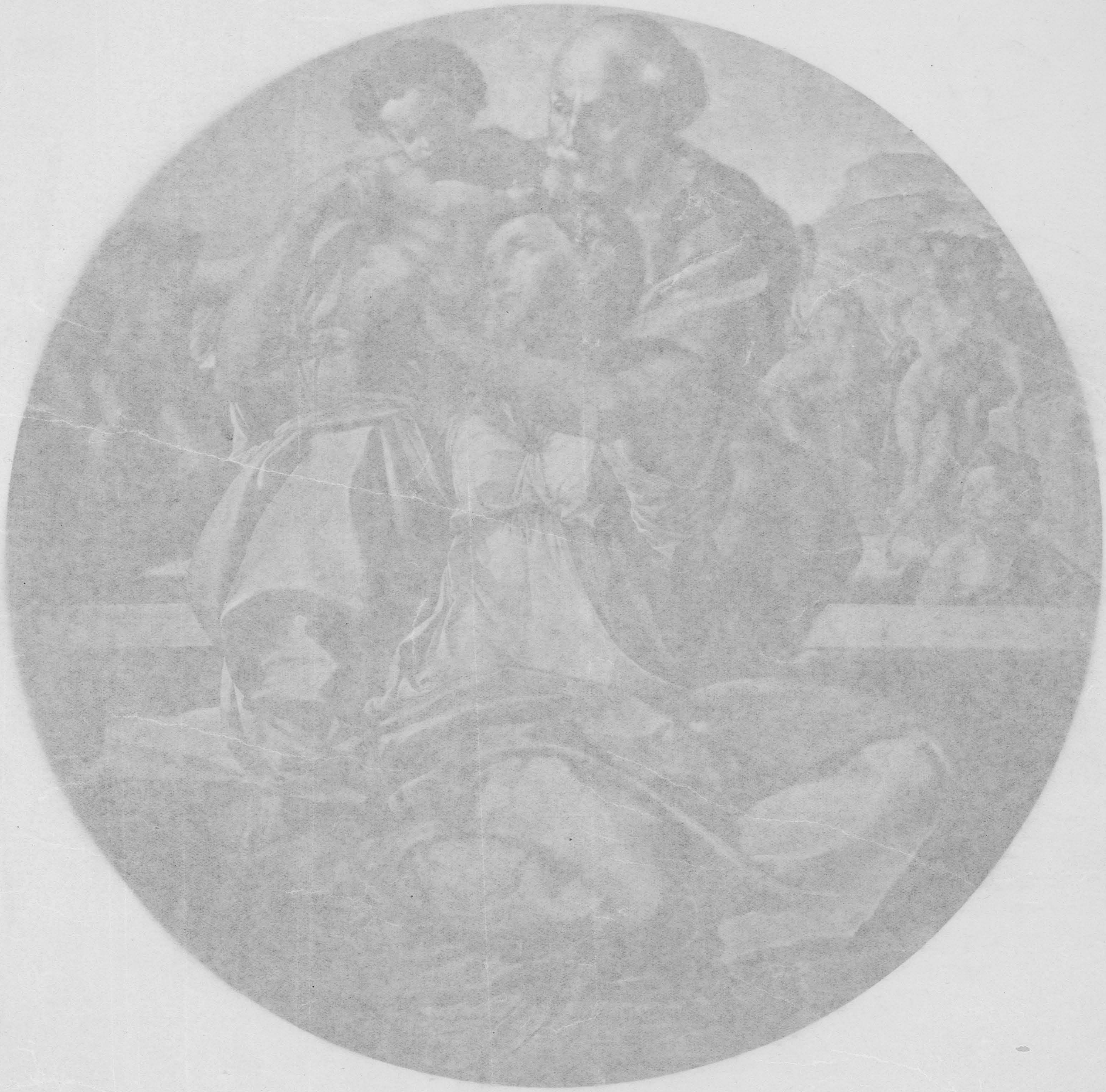
РОД. ВО ФЛОРЕНЦІИ, ВЪ 1475 Г.; УМ. ВЪ РИМѢ, ВЪ 1564 Г.

ФЛОРЕНТІЙСКАЯ ШКОЛА

СВЯТОЕ СЕМЕЙСТВО

Геніальное искусство Микеланджело было безгранично: по части живописи, скульптуры и архитектуры онъ оставилъ потомству одинаково великіе памятники. Но самъ онъ считалъ своимъ призваніемъ не столько живопись, сколько скульптуру и архитектуру. Его пылкой, буйной натурѣ было въ особенности несвойственно писать станковыя картины; его тянуло создавать произведенія монументальныя и колоссальныя. Поэтому до насъ дошла всего лишь одна вполнѣ законченная станковая картина, принадлежащая кисти Микеланджело, „Святое Семейство", хранящаяся во флорентійской галлереѣ дельи-Уффици. Какъ и другія Микеланджеловскія картины подобнаго рода, она — юношеское произведеніе великаго художника, а именно исполнена вскорѣ послѣ его перваго, недолгаго пребыванія въ Римѣ. Удивительны въ этой картинѣ композиція, искусно заключенная въ круглую раму, рельефная лѣпка фигуръ, чрезвычайно смѣлые раккурсы въ ихъ рисункѣ, величественная стильность драпировокъ; но нѣкоторая холодность ея колорита, прилизанность ея исполненія, изысканность ея раккурсовъ и скученность группы въ слишкомъ тѣсномъ пространствѣ до извѣстной степени оправдываютъ мнѣніе Я. Буркгардта, сказавшаго по поводу этого произведенія, что при подобномъ направленіи мысли не слѣдуетъ браться за такіе сюжеты, какъ „Св. Семейство". Однако, несмотря на указанные недостатки и на отсутствіе въ картинѣ искренняго религіознаго чувства, она всегда будетъ привлекать къ себѣ любителей искусства мастерствомъ рисунка и лѣпки фигуръ, навсегда останется образцомъ того, какъ смѣло компоновалъ и превосходно рисовалъ великій живописецъ.

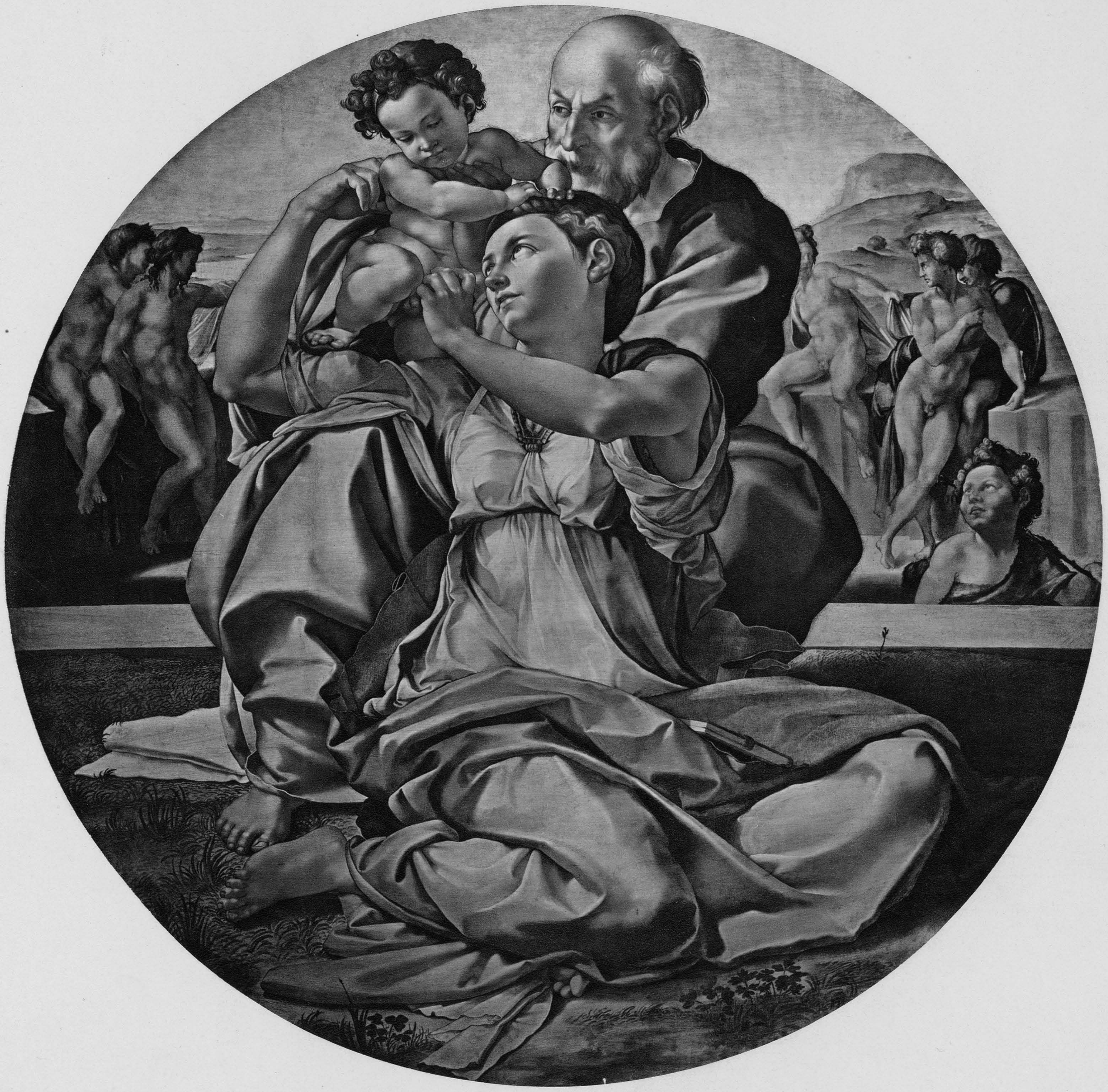
10



Микельанджело Буонаротти. „Святое семейство“

Галлерея Уффици во Флоренціи

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ПЬЕТРО ВАНУЧЧИ, ПРОЗВ. ПЕРУДЖИНО

(PIETRO VANUCCI — IL PERUGINO)

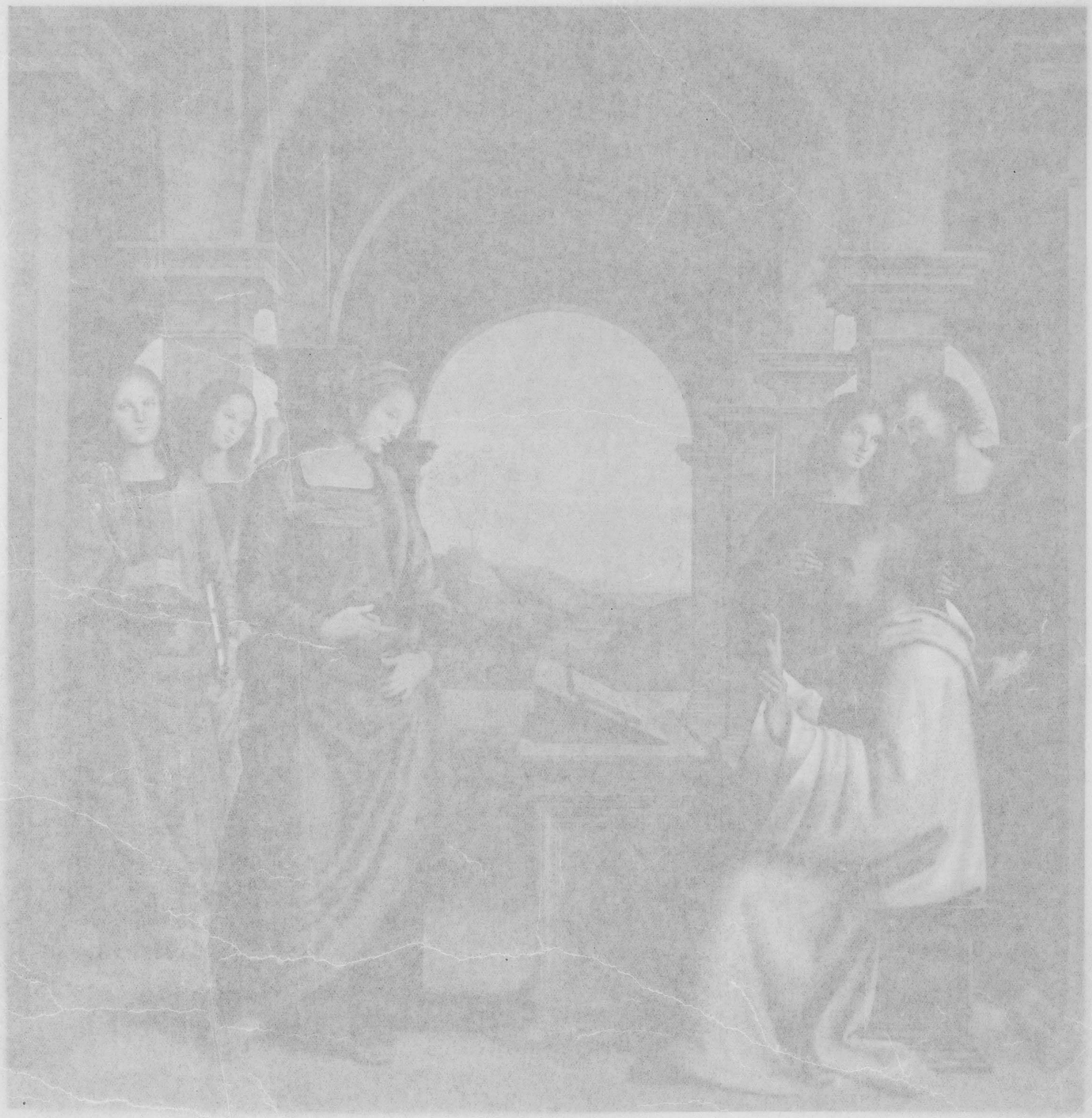
РОД. ВЪ ЧИТТА̀-ДЕЛЛА-ПЬЕВЕ, ВЪ 1446 Г.; УМ. ВЪ ПЕРУДЖѢ, ВЪ 1524 Г.

ПЕРУДЖИНСКАЯ ИЛИ ПЕРУЗІАНСКАЯ ШКОЛА

ВИДѢНІЕ СВЯТОГО БЕРНАРДА

Въ мюнхенской Старой Пинакотекѣ хранится знаменитый алтарный образъ Перуджино, написанный въ послѣднемъ десятилѣтіи XV-го вѣка для флорентійской церкви Санто-Спирито. На немъ изображено Явленіе Богоматери св. Бернарду. При сравненіи этой картины съ алтарнымъ образомъ того же сюжета, написаннымъ Филиппино Липпи для церкви Бадіа, во Флоренціи, годами пятнадцатью раньше, удивляешься громадному шагу впередъ, сдѣланному искусствомъ въ такой короткій промежутокъ времени. Въ картинѣ Филиппино сказывается жизнерадостность, любовь къ земной красотѣ, къ цвѣтущимъ здоровымъ фигурамъ, ко всей природѣ со всѣми ея явленіями, къ свѣтлымъ, роскошнымъ краскамъ. Напротивъ того, въ картинѣ Перуджино господствуютъ простота и строгая симметричность линій; благородная композиція ритмично закончена въ архитектурной обстановкѣ изящнаго стиля съ глубоко-перспективнымъ видомъ свѣтлаго, спокойнаго по линіямъ пейзажа. Густо-тонныя краски сливаются въ сильный общій тонъ, то же благородство и спокойствіе видны въ позахъ и въ экспрессіи лицъ. Вся картина проникнута тѣмъ строгимъ настроеніемъ, которое сообщилъ своему времени Савонарола, тѣмъ духомъ, какой господствовалъ во Флоренціи въ то время, когда она, предаваясь суровому аскетизму, готовилась встрѣтить второе пришествіе Христово. Картина Перуджино знаменуетъ собою вообще поворотъ въ искусствѣ, ясно выразившійся нѣсколько лѣтъ спустя въ произведеніяхъ Фра-Бартоломмео и Рафаэля.

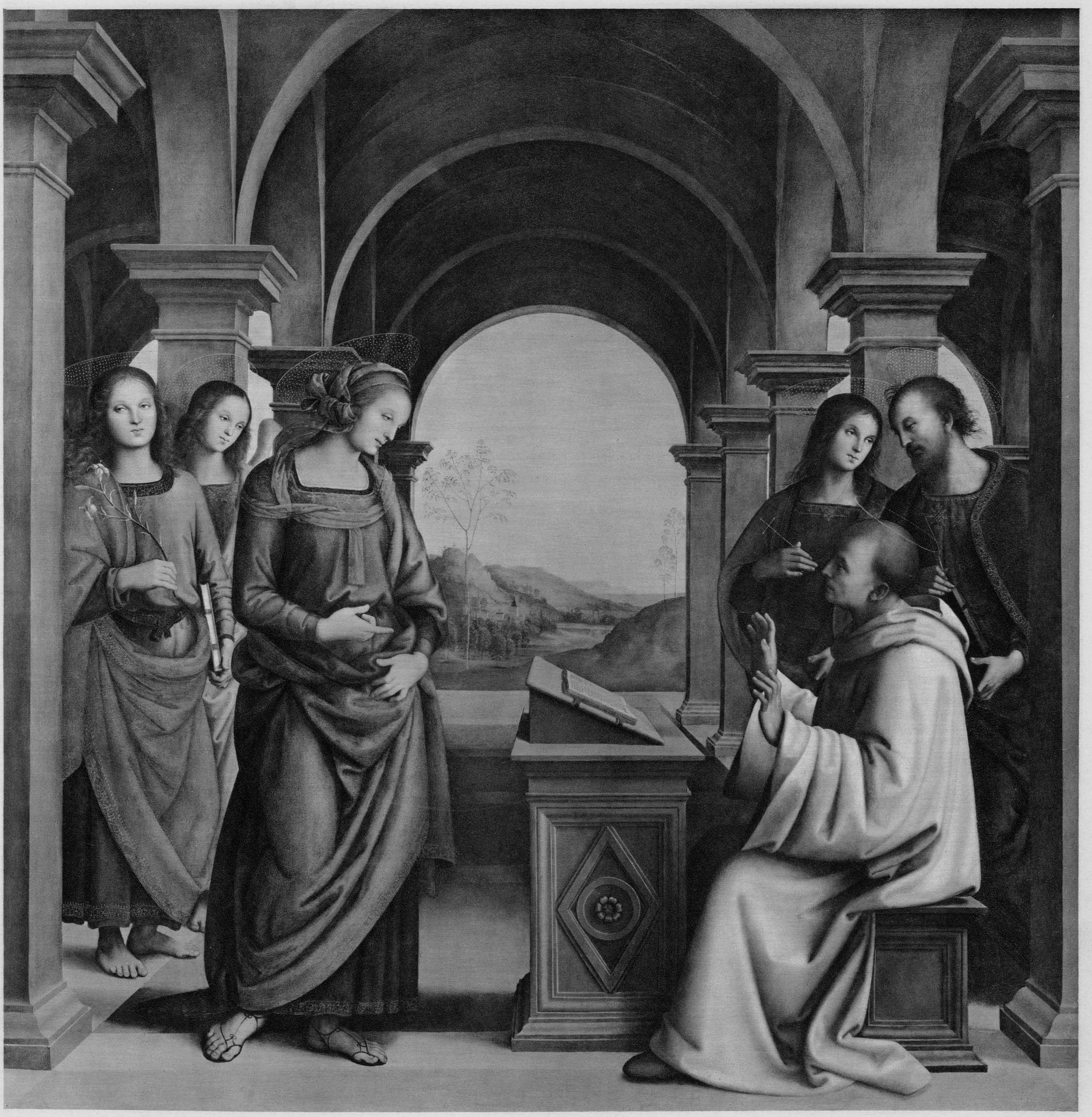
8



Пьетро Вануччи, прозв. Перуджино. „Видѣніе св. Бернарда“

Старая Пинакотека въ Мюнхенѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

(LEONARDO DA VINCI)

РОД. ВЪ ВИНЧИ БЛИЗЪ ФЛОРЕНЦІИ ВЪ 1452 Г.; УМ. ВЪ КЛУ БЛИЗЪ АМБУАЗА ВЪ 1519 Г.

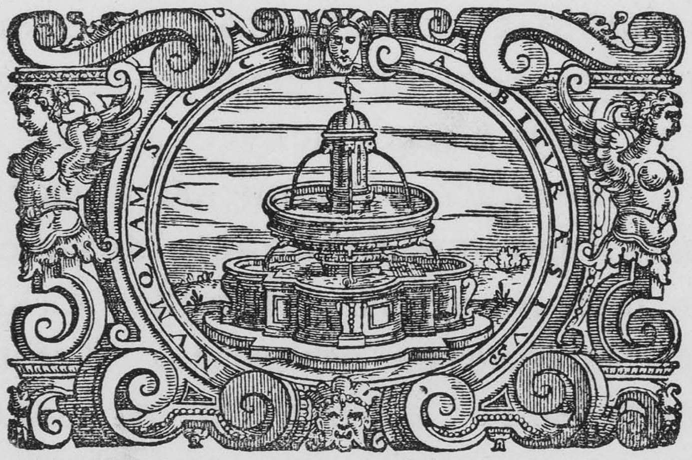
ФЛОРЕНТИНСКАЯ ШКОЛА

МОННА ЛИЗА

Винчи является геніемъ, стоявшимъ, въ концѣ XV вѣка, во главѣ новаго направленія искусства въ Италіи. Имъ положено начало новымъ теоріямъ, новымъ пріемамъ живописи, разработкой которыхъ занялся длинный рядъ его послѣдователей. Въ юности своей Леонардо былъ ученикомъ славнаго мастера Андреа дель Веррокіо, бывшимъ въ одно и то же время и живописцемъ, и скульпторомъ, и ювелиромъ. Энциклопедизмъ былъ унаслѣдованъ и Леонардо, который расширилъ его до чрезвычайныхъ предѣловъ. Въ этомъ онъ является одной изъ самыхъ типичныхъ и изумительныхъ фигуръ ренессанса и эпохи гуманизма. Кажется, нѣтъ отрасли въ наукѣ и въ искусствѣ, въ которой не испробовалъ своихъ силъ Леонардо. Занимаясь живописью и скульптурой, онъ въ то же время изучалъ математику, физику, механику, архитектуру, военное дѣло, и, чего бы онъ ни касался, онъ во всемъ оставлялъ слѣды своей геніальности и дѣлалъ драгоцѣнныя для потомства открытія. Кромѣ того, Леонардо былъ хорошимъ пѣвцомъ, виртуозомъ на лютнѣ и, наконецъ, о немъ упоминаютъ, какъ о замѣчательномъ поэтѣ-импровизаторѣ. Послѣдніе годы жизни Леонардо жилъ во Франціи, куда его пригласилъ знаменитый ревнитель искусства король Францискъ I. — Вслѣдствіе того, что Леонардо никогда не удовлетворяло исполненіе задуманнаго имъ идеала, отъ него осталось очень мало оконченныхъ и достовѣрныхъ картинъ. Лучшія находятся въ Луврѣ. Принадлежность же Леонардо двухъ знаменитыхъ картинъ Эрмитажа, еще недавно считавшихся его неотъемлемыми произведеніями, безусловно отвергается новѣйшими изслѣдователями. „Мадонна со св. Іосифомъ“ нынѣ приписывается Чезаре да Сесто, а прелестная „Мадонна Литта“ — Больтраффіо. Вообще же достовѣрныхъ произведеній Леонардо въ Россіи нѣтъ.

Проблемой Леонардо было выраженіе характера человѣка въ его внѣшнемъ обликѣ. Съ этой цѣлью создалъ онъ свою „Тайную Вечерю“, въ которой различные характеры, различные темпераменты должны были выразиться въ типичной формѣ на канвѣ одного и того же нравственнаго мотива. Въ то же время онъ сознавалъ, что каждый образъ, какъ и каждое зданіе, каждое скульптурное произведеніе должно представлять собой одно органическое цѣлое, въ которомъ всѣ черты обусловлены одна другой. Преслѣдуя эту задачу, онъ дошелъ до „центральной композиціи“, которая совершенно отвергаетъ прежнюю схематическую постановку фигуръ въ рядъ. Онъ концентрируетъ фигуры въ одну группу, въ основѣ которой въ видѣ внѣшняго скрѣпленія лежитъ равносторонній треугольникъ.—Замкнутую фигуру треугольника мы видимъ и на нашей картинѣ.—Вдумчивая натура Леонардо проявляется и въ самой его манерѣ. Художникъ долженъ былъ просто написать портретъ Монны Лизы Герардини, но, проработавъ надъ нимъ четыре года, онъ сдѣлалъ изъ него идеальный портретъ прекрасной женщины, извѣстный подъ названіемъ la Gioconda.—Въ самой техникѣ живописи Леонардо былъ великимъ піонеромъ. Онъ первый сталъ опредѣлять формы не столько рѣзкимъ очертаніемъ линій, сколько нѣжно облегающимъ эти формы свѣтомъ. Это „sfumato“ вокругъ фигуры есть выраженіе тончайшаго пластическаго пониманія формы.

Портретъ Монны Лизы, написанный около 1500 г., былъ пріобрѣтенъ Францискомъ I за огромную для того времени сумму въ 4000 экю и украшалъ долгое время золотой кабинетъ замка въ Фонтенебло. При Людовикѣ XIV онъ перенесенъ въ Версальскій дворецъ, откуда во время революціи переданъ въ Лувръ.

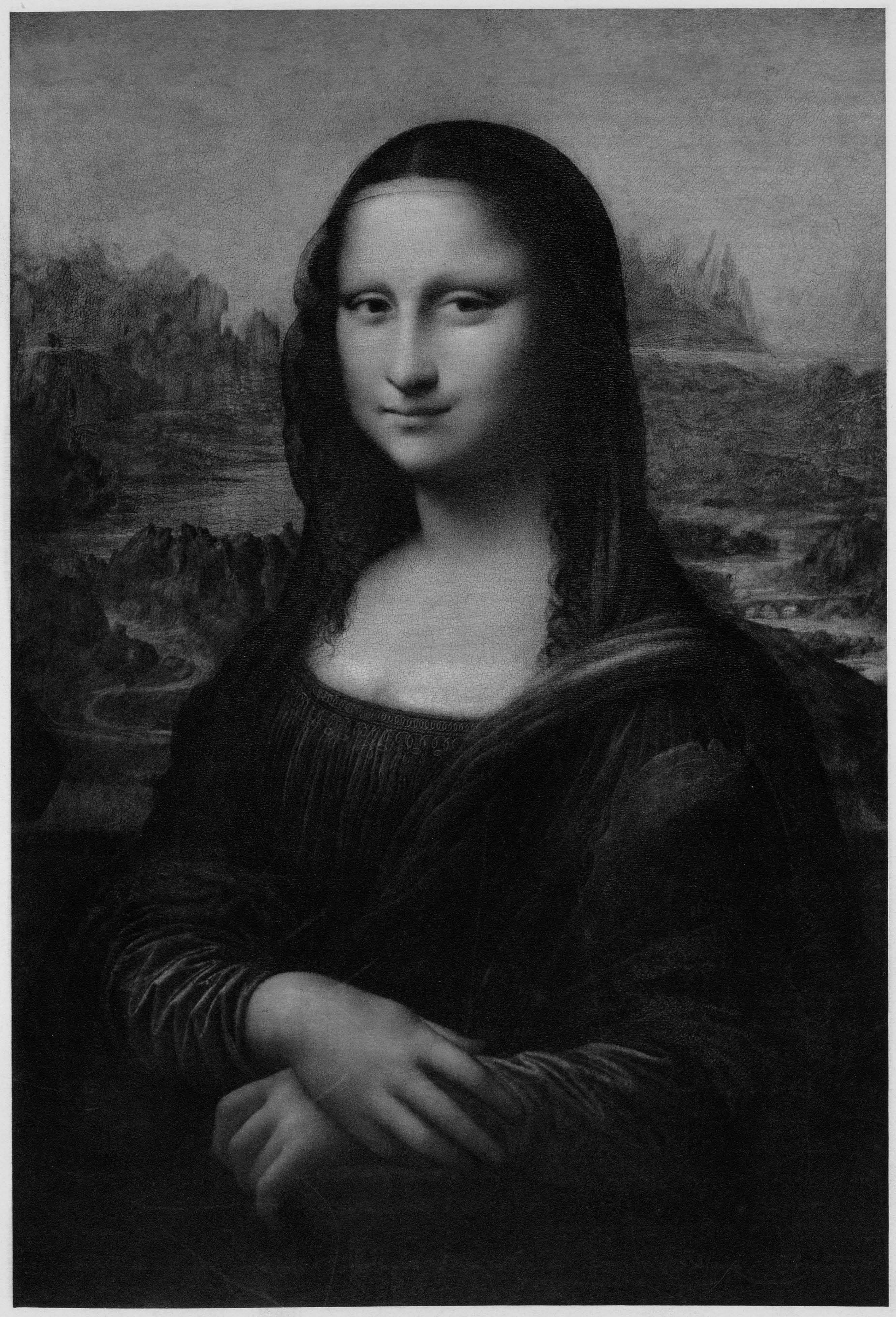


12

Леонардо да Винчи. „Монна Лиза“

Лувръ въ Парижѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



12

ЛЕОНАРДО ДА-ВИНЧИ

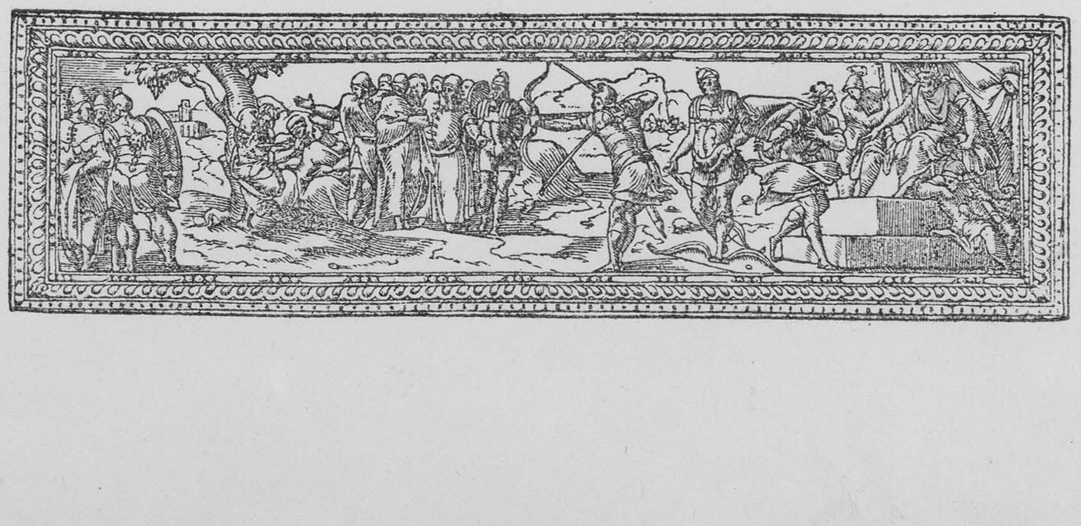
(LEONARDO DA-VINCI)

РОД. ВЪ ВИНЧИ, ВЪ 1452 Г.; УМ. ВЪ ЗАМКѢ КЛУ, БЛИЗЪ АМБУАЗА, ВЪ 1519 Г.

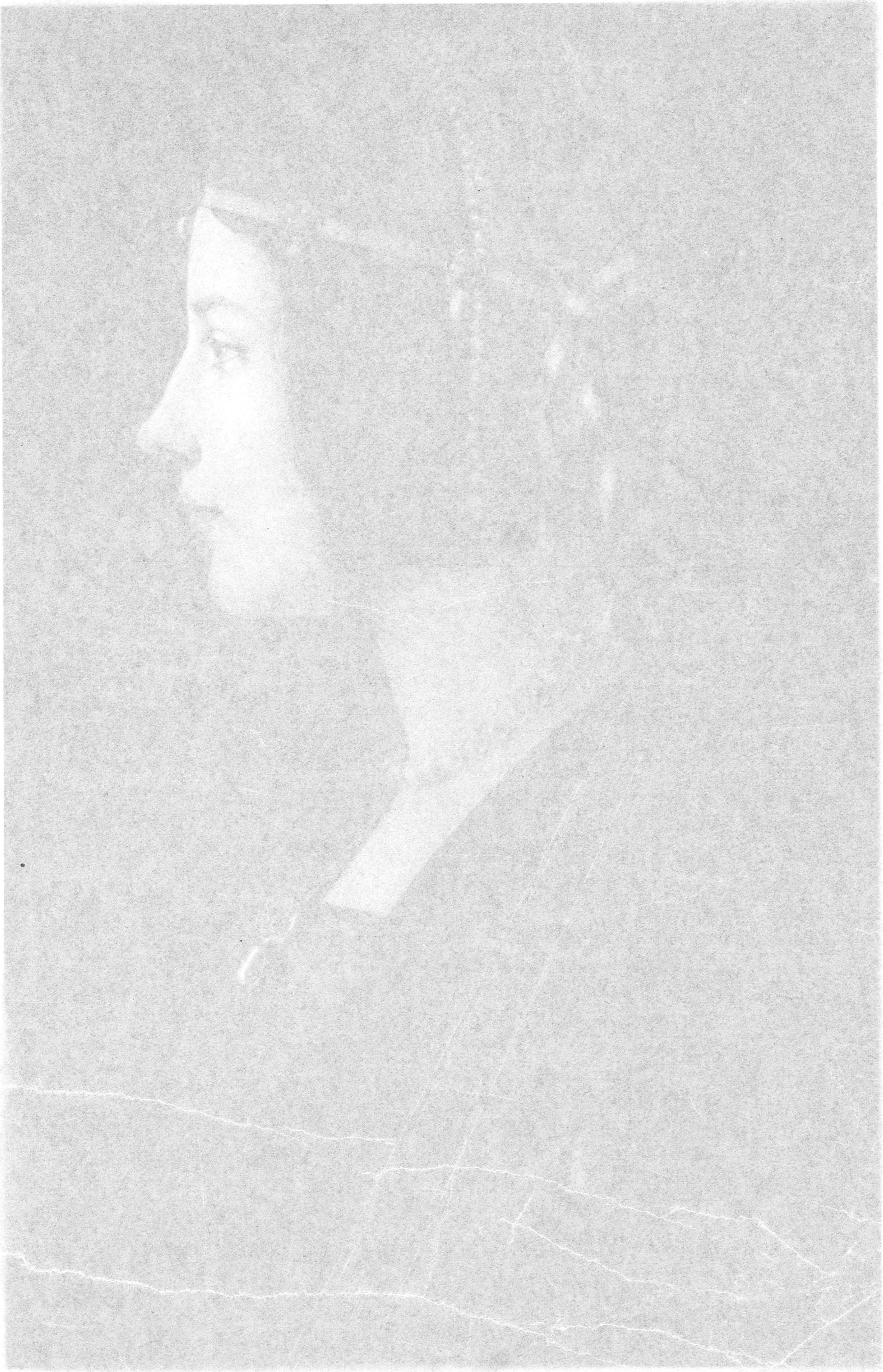
ФЛОРЕНТIЙСКАЯ ШКОЛА

БЬЯНКА СФОРЦА

Въ Амброзіанѣ, великолѣпномъ музеѣ, основанномъ въ Миланѣ благороднымъ и человѣколюбивымъ покровителемъ искусства Карломъ Борромео, между многочисленными сокровищами картинной галлереи хранится профильный портретъ молодой женщины, издавна считающійся однимъ изъ самыхъ мастерскихъ произведеній Леонардо да-Винчи. Современная намъ художественная критика, столь строго и скептически относившаяся къ созданіямъ этого мастера, что осталось едвали съ полдюжины картинъ, подлинность которыхъ не заподозрѣна ею, пыталась и этотъ портретъ отнять у Леонардо и приписывала его второстепенному художнику, портретисту при миланскомъ дворѣ Амброджо де-Предису. Однако, достовѣрные портреты этого живописца кажутся, рядомъ съ изображеніемъ Бьянки Сфорцы, плохими изображеніями умѣлаго ремесленника, искуснаго въ миніатюрной живописи. Портретъ Бьянки, побочной дочери герцога Людовика Сфорцы и жены Роберта Сансеверино, неоконченный портретъ котораго работы Леонардо хранится также въ Амброзіанѣ, отличается замѣчательно тщательной отдѣлкой деталей. Драгоцѣнныя украшенія написаны такъ хорошо, что могли бы служить моделями для ювелировъ; волосы на головѣ можно сосчитать поодиночкѣ, а тѣло написано словно эмалью и, блестя своей бѣлизной, рельефно выдѣляется изъ чернаго фона. При этомъ все въ портретѣ естественно и полно жизни: цвѣтъ кожи удивительно нѣженъ и свѣжъ, зубы и ноздри какъ-будто движутся — такъ выразительны ихъ линіи, такъ жизненъ ихъ колоритъ. Фигура рисуется на черномъ фонѣ чрезвычайно пластично, но при этомъ краски такъ гармоничны, блестящи, наложены сочно, что и въ отношеніи живописи этотъ портретъ можно смѣло признать однимъ изъ прекраснѣйшихъ произведеній Леонардо.



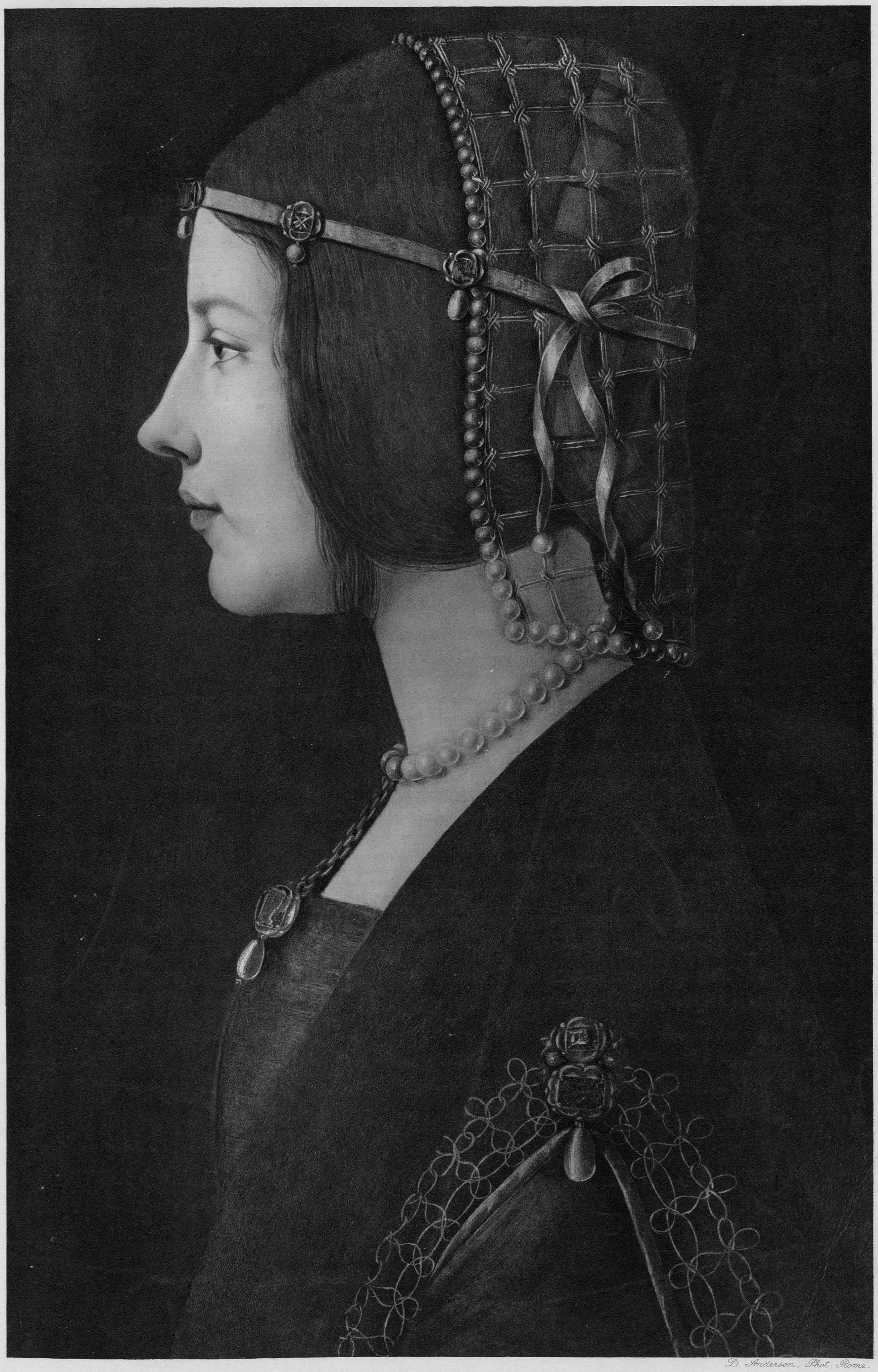
13



Леонардо да-Винчи. „Бьянка Сфорца“

Амвросіанскій музей въ Миланѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



D. Anderson, Phot. Rome.

ДОМЕНИКО ВЕНЕЦІАНО

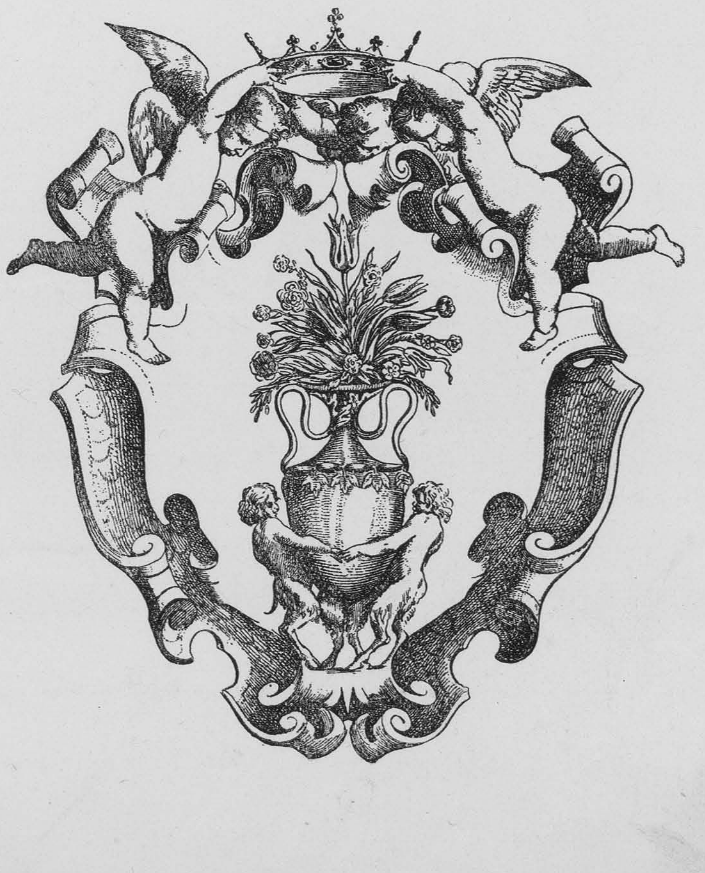
(DOMENICO VENEZIANO)

РОД. ВЪ ВЕНЕЦІИ, ОКОЛО 1400—1410 Г.; УМ. ВО ФЛОРЕНЦІИ, ВЪ 1465 Г.

ФЛОРЕНТІЙСКАЯ ШКОЛА

ПОРТРЕТЪ МОЛОДОЙ ДѢВУШКИ ИЗЪ РОДА БАРДИ

Коль-скоро хотите составить себѣ понятіе о томъ, каковъ былъ идеалъ красоты у флорентійцевъ XV столѣтія, если вамъ интересно познакомиться съ особой прекраснаго пола, которая во времена Лаврентія Великолѣпнаго слыла во Флоренціи записной красавицей, загляните въ слишкомъ мало извѣстную галлерею Польди-Пеццоли въ Миланѣ. Въ этой частной галлереѣ, завѣщанной нѣсколько десятковъ лѣтъ тому назадъ названному городу однимъ изъ его гражданъ, среди небольшого числа картинъ Флорентійской школы вы найдете профильный портретъ молодой дѣвушки изъ дома Барди, какъ гласитъ о томъ надпись на задней сторонѣ этой картины, — очаровательное изображеніе типичной флорентійки средины XV столѣтія, одно изъ превосходнѣйшихъ произведеній итальянской живописи вообще. Эта прелестная бѣлокурая головка съ тупымъ носикомъ, маленькимъ лукавымъ ртомъ, умными голубыми глазами и красиво зачесанными и перевитыми жемчугомъ волосами пепельнаго цвѣта такъ ярко и колоритно выдѣляется изъ свѣтло-голубого фона, такъ залита свѣтомъ, такъ искусно моделирована въ свѣтлыхъ тонахъ, что современные намъ художники могли бы многому научиться по этому произведенію, исполненному въ начальную пору портретной живописи.

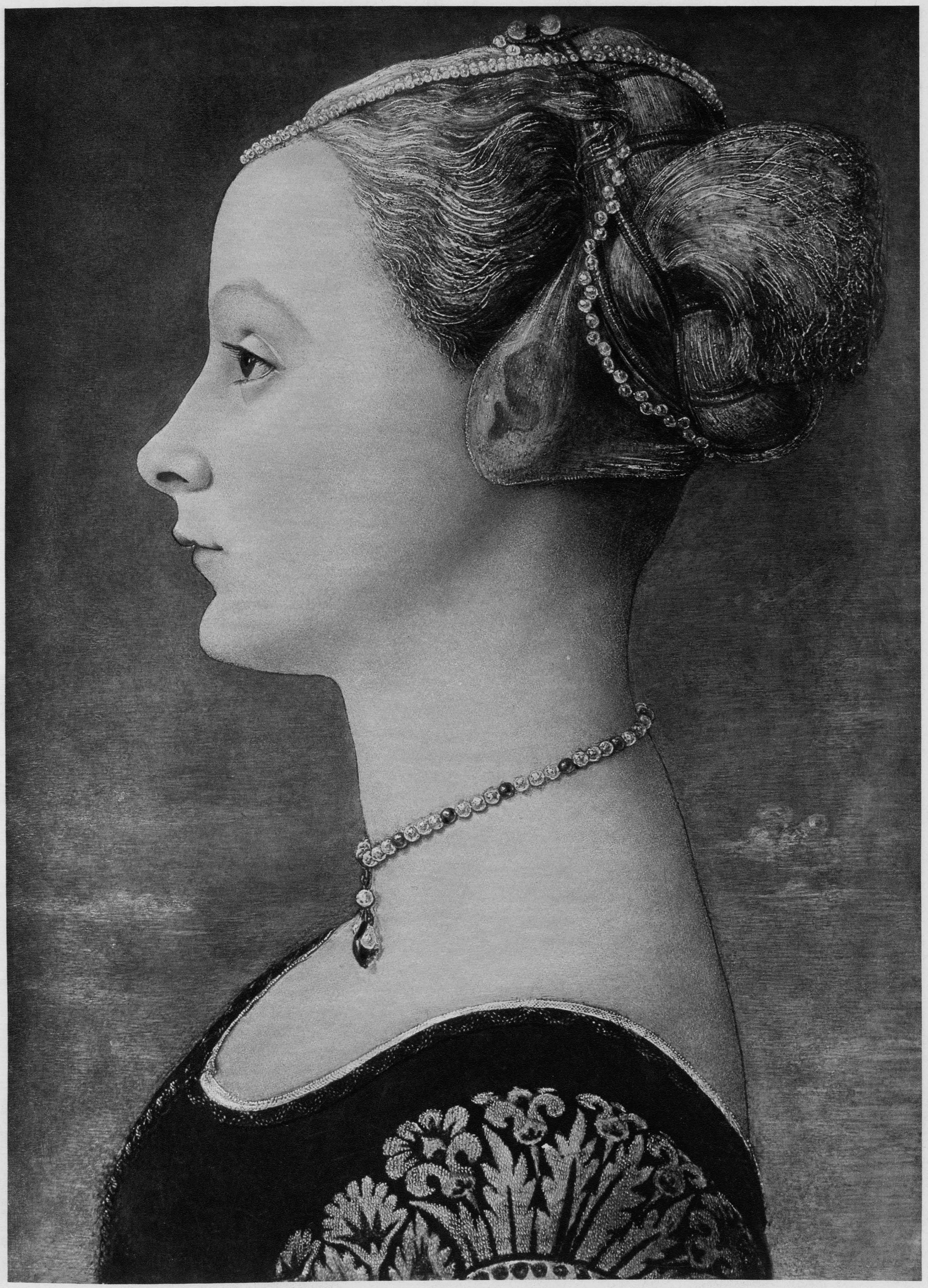


14

Доменико Венеціано. „Портретъ молодой дѣвушки изъ рода Барди“

Музей Польди-Пеццоли, въ Миланѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ТИЦІАНО ВЕЧЕЛЛІО

РОД. ВЪ 1477 ВЪ ПІЭВЕ ДИ КАДОРЕ, УМ. ВЪ 1576 ВЪ ВЕНЕЦІИ

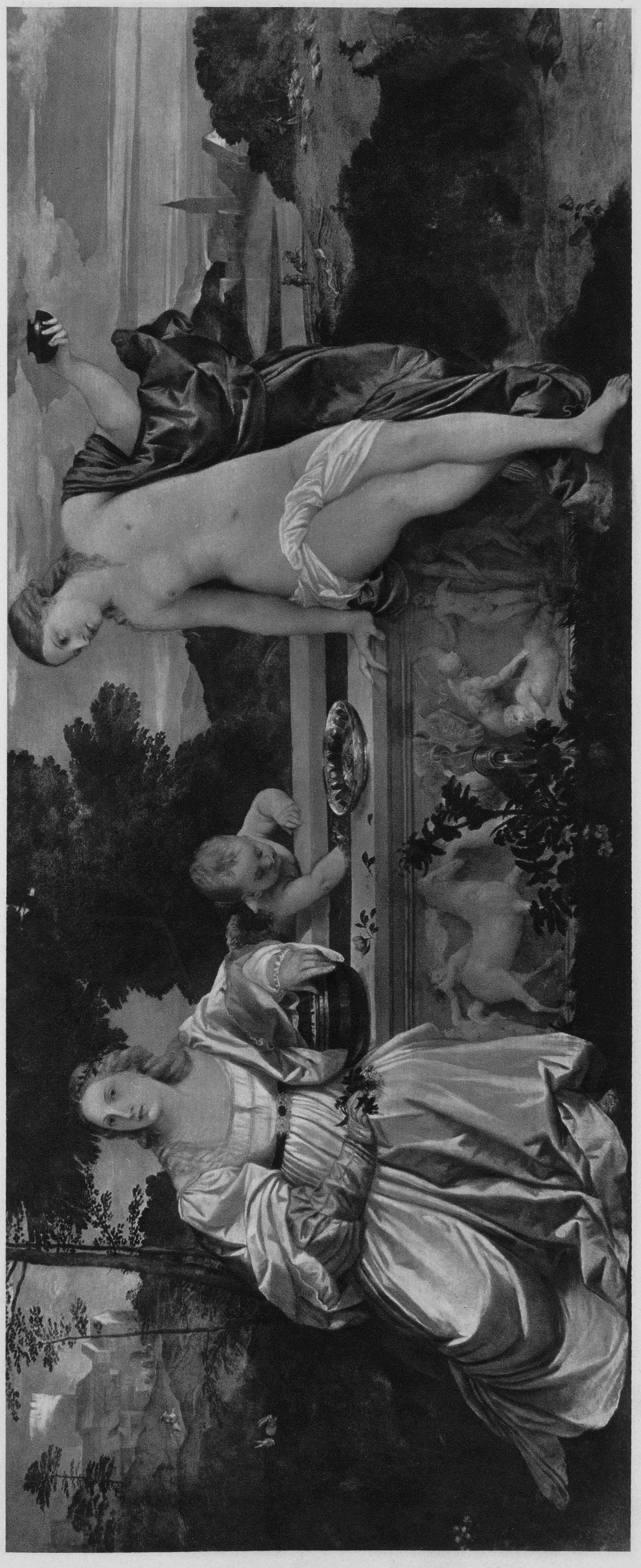
ЛЮБОВЬ НЕБЕСНАЯ И ЛЮБОВЬ ЗЕМНАЯ

Въ картинѣ Тиціана „Любовь небесная и Любовь земная“ галлерея Боргезе въ Римѣ обладаетъ одной изъ знаменитѣйшихъ картинъ на всемъ свѣтѣ и, пожалуй, величайшимъ произведеніемъ живописи, исполненнымъ рукой смертнаго. Великолѣпный блескъ сочныхъ, типично венеціанскихъ красокъ, пышная красота и величественность изображенныхъ женщинъ, — все говоритъ намъ объ избыткѣ силъ, о мужественной творческой мощи юнаго сверхчеловѣка — Тиціана. Слѣва сидитъ у „колодца жизни“ земная Любовь, облеченная въ богатѣйшій нарядъ; блестящій поясъ обхватываетъ ниже тальи свѣтлую шерстяную матерію, изъ-за которой выглядываетъ нѣжнорозовый правый рукавъ. Руки въ перчаткахъ. Она держитъ цвѣты и уже наполненную, закрытую чашу. Насколько въ этой фигурѣ, въ прекрасныхъ формахъ и въ роскошныхъ складкахъ ея великолѣпной одежды, выразилась чрезмѣрная и чисто-внѣшняя пышность, настолько же торжественна и чиста въ своей наготѣ легкая струящаяся гибкость линій второй красавицы — Любви небесной, сидящей съ другой стороны колодца. Тѣло первой женщины скрыто подъ складками одежды, тѣло второй только окружено тканью, сообщающею ея наготѣ особенный блескъ; развѣвающаяся сочно-красная мантія служитъ лишь къ завершенію композиціи справа и, такимъ образомъ, даетъ центральное красочное пятно композиціи, уже объединенной горизонтальной линіею колодца и профильнымъ поворотомъ правой женщины. Рѣзкая нота темнаго куста позади смягчена свѣтлой фигуркой амура, нагнувшагося къ колодцу и старающагося вызвать изъ глубинъ его новыя сокровища жизни. Впрочемъ, въ лѣвой женщинѣ нѣкоторые изслѣдователи видятъ „Стыдливость“, скрывающую въ закрытой чашѣ свои богатства. По глазамъ ея видно, что она начинаетъ прислушиваться къ плеску воды или скорѣе къ тѣмъ соблазнительнымъ словамъ, съ которыми обращается къ ней нагая красавица. Отъ этой центральной группы вправо и влѣво до рамки расположены болѣе или менѣе холодные сѣроголубые тона. Какъ разъ идиллическіе просвѣты эти, съ видами налѣво, вдаль, на замокъ съ его наполовину освѣщенной солнцемъ башней, и направо, на село съ церковью на берегу синяго озера, — придаютъ картинѣ какой то фантастическій характеръ. Особую, неувядаемую прелесть сообщаетъ ей восхитительная сказочность, какая-то невыяснимая загадочность (вѣдь хотѣли же нѣкоторые объяснить ея сюжетъ „Венерой, убѣждающей Медею“), та романтическая черта, которая проникла въ это юношеское произведеніе Тиціана, какъ наслѣдіе Джорджоне. Написана эта картина, вѣроятно, вскорѣ послѣ того, какъ Тиціанъ докончилъ знаменитую дрезденскую „Отдыхающую Венеру“ своего старшаго, безвременно умершаго товарища. Однако, если и есть еще много общаго въ краскахъ обѣихъ женщинъ,—въ Венерѣ Джорджоне и въ „небесной Любви“ Тиціана,—если сходственны пейзажи на обѣихъ картинахъ, то все же рядомъ съ благородно упрощенными и нѣжными формами лежащей Венеры, съ этимъ произведеніемъ тончайшаго художника, — сразу бросается особая нота Тиціана: пышность и крѣпость его композиціи, свидѣтельствующія о необычайно мощномъ и грандіозномъ творческомъ дарованіи. Поражаетъ слишкомъ малый, по сравненію съ чашей, лежащей на краю колодца, размѣръ лучерны „небесной Любви“. Еще лишнее доказательство тому, что истинные мастера всегда готовы жертвовать правдой для красоты и дѣлаютъ это съ удивительнымъ тактомъ. Вполнѣ понятно, что лампа, соотвѣтствующая величинѣ чаши, производила бы непріятное впечатлѣніе; она „выпадала бы“ изъ рукъ Любви, она бы разстроила и всю гармонію картины. Барельефъ колодца, въ стилѣ античныхъ скульптуръ на саркофагахъ, изображаетъ жанровую сцену ристалищъ, до сихъ поръ неистолкованную въ связи съ главнымъ сюжетомъ картины.

Тиціано Вечелліо. „Любовь небесная и Любовь земная“

Галлерея Боргезе въ Г

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ТИЦІАНО ВЕЧЕЛЛІО

(TIZIANO VECELLIO)

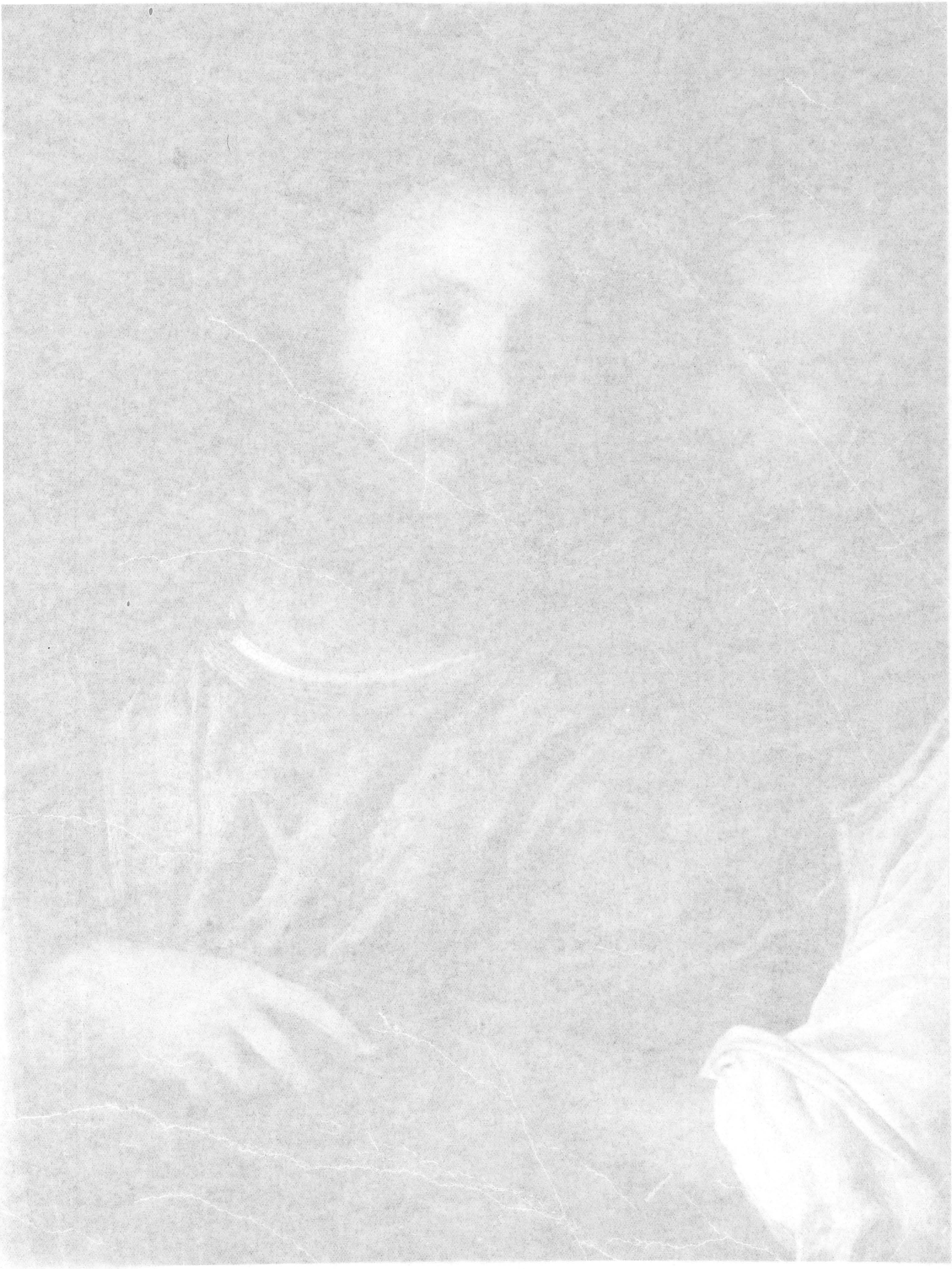
РОД. ВЪ ПЬЕВЕ-ДИ-КАДОРЕ, ВЪ 1477 Г.; УМ. ВЪ ВЕНЕЦІИ, ВЪ 1576 Г.

ВЕНЕЦІАНСКАЯ ШКОЛА

КЕСАРЕВЪ ДИНАРІЙ

Величіе Тиціана — въ его силѣ. Онъ не былъ лирикъ, не былъ надѣленъ мягкимъ, спокойнымъ характеромъ. Большой драматикъ, онъ схватывалъ моменты сильнаго проявленія духовныхъ движеній и создавалъ нѣчто мощное, неподражаемое. Удивительно цѣльными, проникнутыми однимъ, глубоко волнующимъ чувствомъ, представляются всѣ его картины съ фигурами натуральной величины, изображаетъ ли онъ Взятіе Богородицы на небо, или сцену изъ античной миѳологіи. Въ рѣдкомъ разнообразіи подвижныхъ линій, въ роскоши блестящаго колорита, въ твердой установленности композиціи, въ поразительной пластичности моделировки выказываются необычная сила концепціи Тиціана и его способность передавать ее въ образахъ, полныхъ жизни. Сюжетъ картины, которую мы предлагаемъ своимъ читателямъ, одной изъ самыхъ знаменитыхъ въ ряду написанныхъ великимъ художникомъ, требовалъ отъ него, чтобы онъ не только сообщилъ ей величіе, но и вложилъ въ нее глубокое чувство. Мудрыя слова Спасителя: „Воздайте кесарю кесарево, а божее Богу“, всегда звучатъ по новому. Въ ихъ передачѣ кистью, простота и сила должны быть тѣсно соединены съ величіемъ. Тиціанъ, устранивъ изъ картины все незначительное, сдѣлалъ чрезъ то ея содержаніе особенно вразумительнымъ. Онъ избралъ для своего произведенія распространенную въ Венеціи форму картинъ съ колѣнными фигурами — форму, которая, въ данномъ случаѣ, болѣе, чѣмъ всякая другая, сосредоточиваетъ наше вниманіе на духовной сторонѣ изображеннаго момента. Оба лица картины составляютъ контрастъ между собою: ликъ Спасителя написанъ въ три-четверти поворота направо и сильно освѣщенъ; лицо фарисея изображено въ профиль, и на него положены глубокія тѣни. Тоны тѣла обоихъ также различны: свѣтлые и нѣжные у Спасителя, у фарисея они грубы и коричневаты. Но прекраснѣе всего — контрастъ тона рукъ, который еще усиливается различіемъ тональностей фоновъ, на которыхъ онѣ рисуются: бѣлая, нѣжная, рука Христа выдѣляется на ярко-красномъ фонѣ его хламиды, рука фарисея — на синемъ фонѣ мантіи Спасителя. Картина написана въ раннюю пору художественной дѣятельности Тиціана.

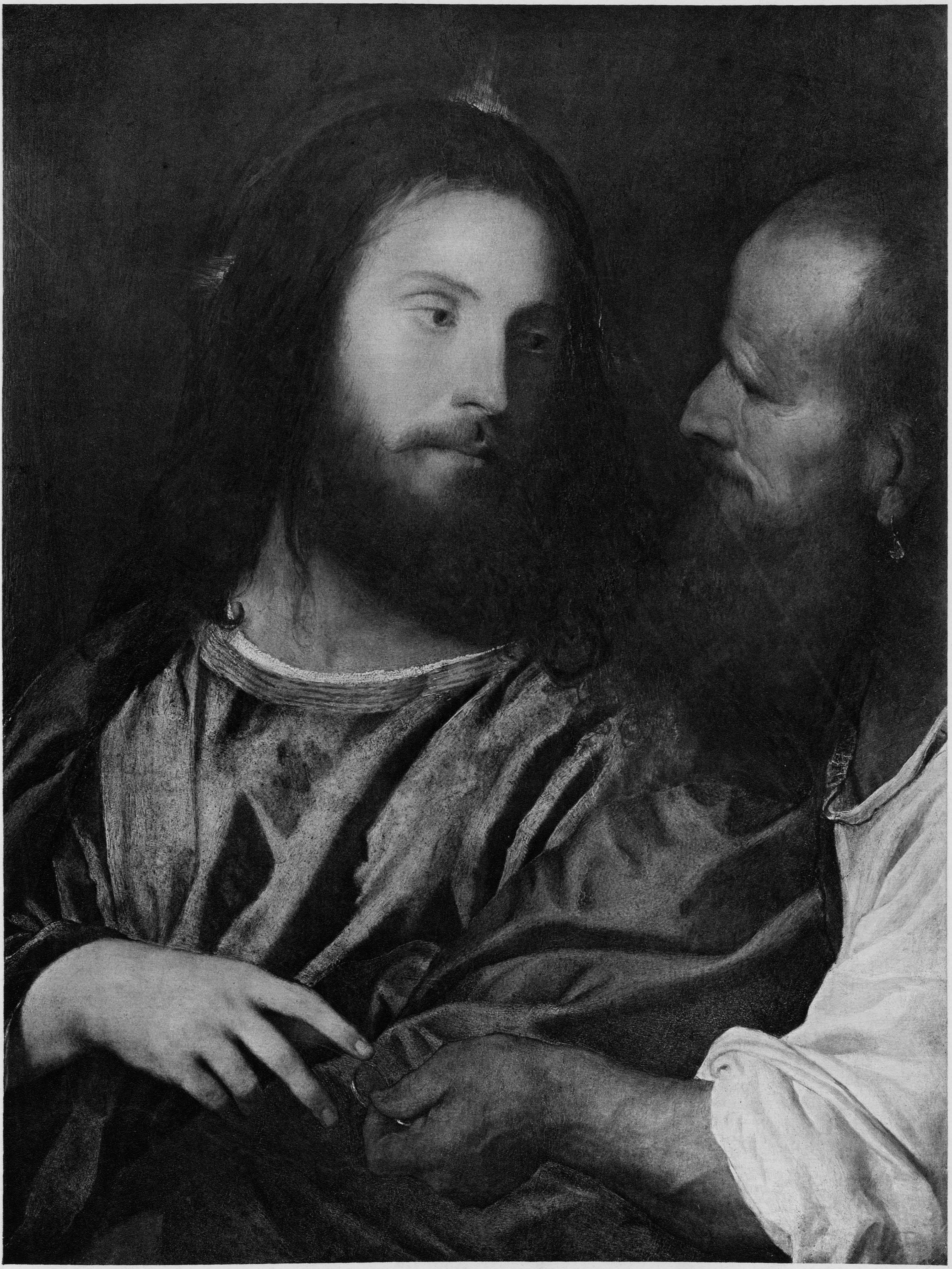
16



Тиціано Вечелліо. „Кесаревъ динарій“

Королевская картинная галлерея въ Дрезденѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ТИЦІАНО ВЕЧЕЛЛІО

(TIZIANO VECELLIO)

РОД. ВЪ ПІЕВЕ-ДИ-КАДОРЕ, ВЪ 1477 Г.; УМ. ВЪ ВЕНЕЦІИ, ВЪ 1576 Г.

ВЕНЕЦІАНСКАЯ ШКОЛА

ПОЛОЖЕНІЕ ВО ГРОБЪ

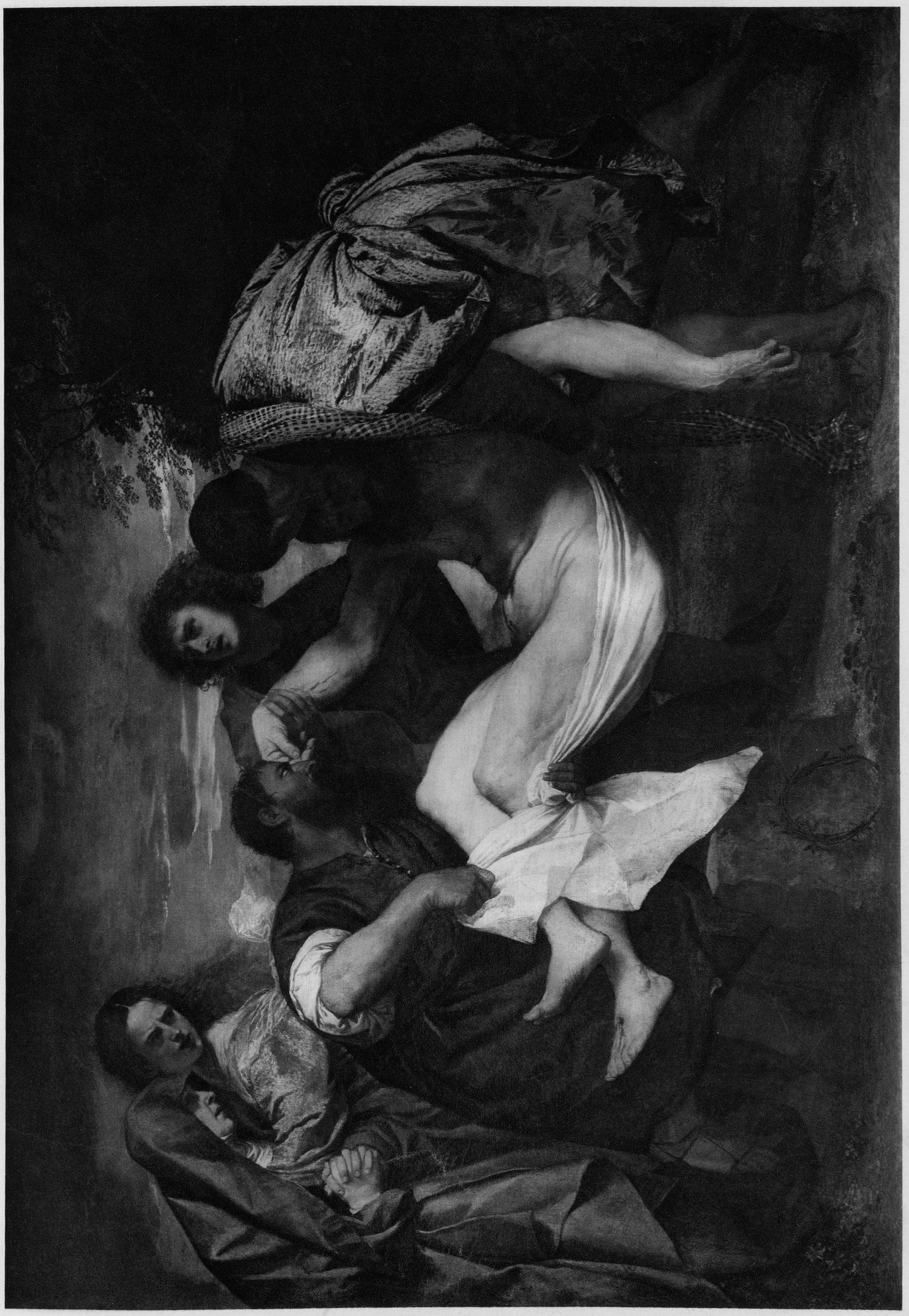
Авторъ извѣстнаго „Чичероне“, руководства къ изученію художественныхъ произведеній, находящихся въ Италіи, Я. Буркгардъ, такимъ образомъ характеризуетъ великаго венеціанскаго живописца: „Божественное въ Тиціанѣ — его способность чувствовать ту гармонію въ вещахъ и людяхъ, которою они должны бы были быть надѣлены, и которая въ нихъ проявляется смутно и отчасти; то, что въ дѣйствительности представляется разрушеннымъ, разсѣяннымъ и условнымъ, подъ кистью Тиціана оживаетъ во всей полнотѣ, гармоніи и совершенствѣ... Самую большую долю въ успѣхѣ этого мастера слѣдуетъ приписать необычайной прелести его колорита, сильнаго и, вмѣстѣ съ тѣмъ, нѣжнаго, прозрачнаго, сочнаго, его неподражаемому умѣнью сливать въ одно гармоничное цѣлое всѣ яркіе тона его образовъ, дышащихъ мощною жизнью и свѣжестью неувядающей юности“. Картины Тиціана разсчитаны преимущественно на эффектность колорита. Композиція, ходъ линій, освѣщеніе — все въ нихъ обусловлено сочетаніемъ красокъ, что не мѣшаетъ, однако, моделировкѣ быть чрезвычайно рельефной. Въ ряду произведеній Тиціана, въ одинаковой степени отличающихся и рельефностью формъ, и силою красокъ, особенно замѣчательна картина „Положеніе во Гробъ“, находящаяся въ Луврскомъ музеѣ. Это — одинъ изъ тѣхъ перловъ искусства, которые перешли, вѣроятно, чрезъ посредство Рубенса изъ мантуанской коллекціи въ галерею англійскаго короля Карла I. При аукціонной распродажѣ его картинъ, произведенной по повелѣнію Кромвеля, Тиціановское „Положеніе во Гробъ“ досталось банкиру Ябаху. Послѣдній продалъ его Людовику XIV, и съ того времени оно красуется въ Луврѣ.

Въ композиціи этой картины Тиціанъ подражалъ Донателло, въ различныхъ его рельефахъ того же содержанія; но вечернее освѣщеніе придаетъ сценѣ болѣе мягкое, трогательное выраженіе. Голова Христа погружена въ глубокую тѣнь, на головы его ближнихъ падаетъ лишь нѣсколько свѣтовыхъ лучей, чрезъ что смягчается на ихъ лицахъ экспрессія: только тѣло Усопшаго, выступающее своими теплыми тонами изъ холодной бѣлизны покрововъ, изображено въ полномъ освѣщенiи и ясно вырисовывается своими чудными, крупными формами. Блестящiя ткани одеждъ отражаютъ мерцающiй вечернiй свѣтъ на темныя мѣста картины и придаютъ глубокимъ, роскошнымъ краскамъ прелесть своеобразной торжественности и таинственности. Своимъ колоритомъ „Положенiе во Гробъ“ всегда производило сильное впечатлѣнiе на художниковъ: Тинторетто и Паоло Веронезе испытывали на себѣ влiянiе этой картины. Рубенсъ восхищался ею, будучи въ Мантуѣ, А. Ванъ-Дейку она служила образцомъ для изображенiй подобнаго рода, Николà Пуссенъ и Эж. Делакруа учились по ней.

Тиціано Вечелліо. „Положеніе во гробъ“

Лувръ въ Парижѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ТИЦІАНО ВЕЧЕЛЛІО

(TIZIANO VECELLIO)

РОД. ВЪ 1477 ВЪ ПЬЕВѢ, БЛИЗЪ КАДОРЭ, УМ. ВЪ 1576 Г. ВЪ ВЕНЕЦІИ

ВЕНЕЦІАНСКАЯ ШКОЛА

ПОРТРЕТЪ ИМПЕРАТОРА КАРЛА V

Конный портретъ Карла V Тиціанъ написалъ въ 1548 г. въ Аугсбургѣ, куда онъ былъ вызванъ императоромъ и гдѣ въ то время собрались весь испанскій дворъ и многіе германскіе князья. — Портретъ этотъ поражаетъ неожиданностью: такъ странно видѣть сумрачнаго „кесаря-покойника“, тонкаго кабинетнаго дипломата, великаго меланхолика въ образѣ рыцаря и героя, съ копьемъ въ рукѣ, съ поднятымъ забраломъ, одиноко скачущимъ среди полей. Но такова была воля монарха. Въ фатальной для реформаціи битвѣ при Мюльбергѣ фанатикъ государственности и католичества Карлъ, движимый какимъ-то экстазомъ, не руководилъ битвой издали, подъ защитой укрѣпленій и сидя въ носилкахъ, но понесся впереди своихъ войскъ на приступъ и даже перешелъ опасный бродъ Эльбы, увлекая за собой своихъ полковниковъ. Этотъ памятный день, единственный героическій поступокъ „перваго изъ современныхъ государей“, и долженъ былъ увѣковѣчить любимецъ Карла, Тиціанъ, тогда уже награжденный всякими почестями и благами. Нечего поэтому искать въ этомъ изображеніи какой-либо психологическій просвѣтъ или интимную характеристику Габсбурга. Это не угрюмый больной молчаливый Карлъ, о которомъ повѣствуютъ современники, это не Карлъ, котораго изобразилъ тотъ же Тиціанъ въ портретѣ въ Мюнхенской Пинакотекѣ, это не живая развалина, не хитроумный лукавецъ, не печальный „властелинъ вселенной“, не сынъ безумной Іоанны и роскошнаго Филиппа, но внукъ „послѣдняго рыцаря“ — Максимиліана. Одинокую вспышку изобразилъ здѣсь Тиціанъ, а не цѣлый характеръ. Вотъ гдѣ причина, почему лицо на этомъ портретѣ скорѣе схематично; въ немъ есть, правда, нѣчто страшное, „привидѣнческое“, но оно все же „болѣе оффиціальный типъ“, нежели внимательно изученный документъ. Такъ и во всей позѣ есть что-то ненатуральное, напоминающее манекены въ арсеналахъ стараго оружія. Тиціанъ не далъ развернуться своей страсти, своему размаху, торжественности своего стиля, но сковалъ себя въ границахъ требованій заказчика, отнесясь къ задачѣ съ рѣдкимъ для своего темперамента холодомъ и скорѣе поверхностно. Быть можетъ, впрочемъ, невыгодное впечатлѣніе отъ этой картины объясняется и плохимъ ея состояніемъ. Въ 1608 году она пострадала отъ пожара и была послѣ того неоднократно реставрирована.

А. Б.

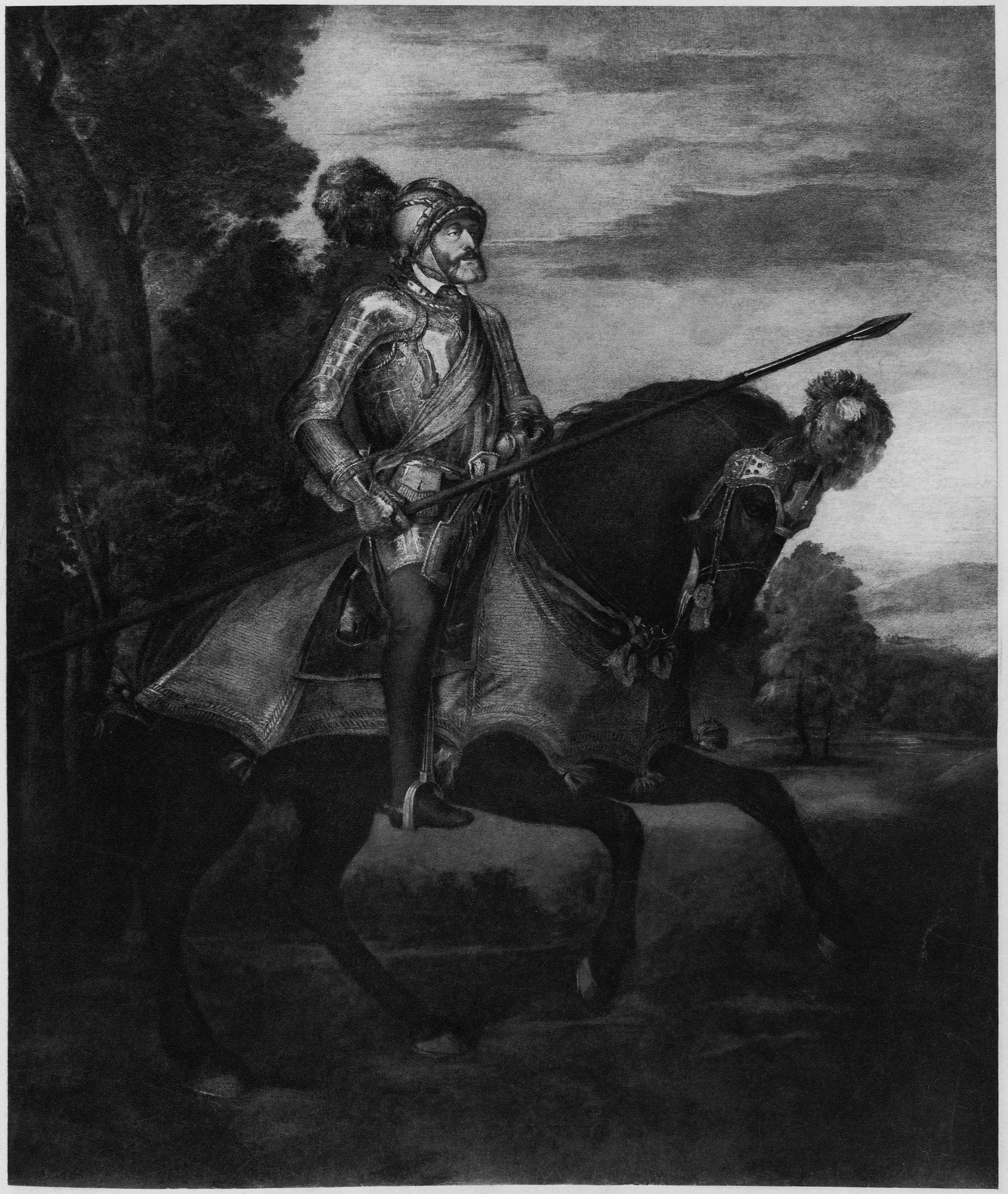
— 2

18

Тиціано Вечелліо. „Портретъ императора Карла V“

„Музей дель Прадо“ въ Мадридѣ

„Сокровища искусства
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ТИЦІАНО ВЕЧЕЛЛІО

(TIZIANO VECELLIO)

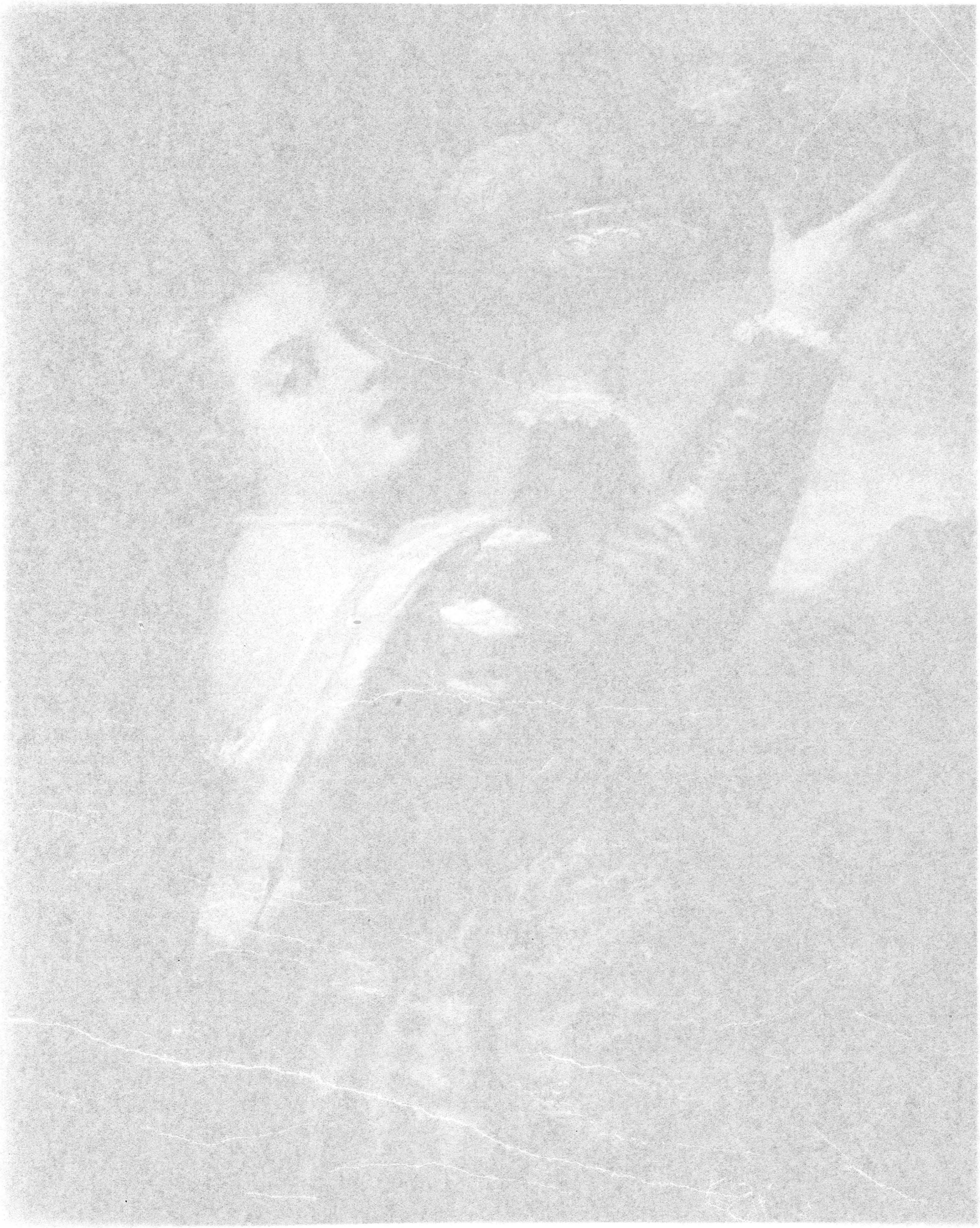
РОД. ВЪ ПЬЕВЕ-ДИ-КАДОРЕ, ВЪ 1477 Г.; УМ. ВЪ ВЕНЕЦІИ, ВЪ 1576 Г.

ВЕНЕЦІАНСКАЯ ШКОЛА

ПОРТРЕТЪ ДОЧЕРИ ТИЦІАНА, ЛАВИНІИ

Когда только - что возникло понятіе объ индивидуальности, было очень естественно, что выраженіе человѣческой души находили въ чертахъ лица. Неподвижно и сурово смотрѣли лица эпохи ранняго Возрожденія изъ узкихъ картинныхъ рамъ, словно вырѣзанныя изъ большихъ картинъ. Леонардо да-Винчи первый сдѣлалъ выразителями душевныхъ движеній также руки и тонкіе пальцы. Кромѣ того, своимъ портретомъ Моны-Лизы онъ создалъ преобладавшій во флорентійской живописи XVI столѣтія типъ поясного портрета, заканчивающагося внизу руками. Но между тѣмъ возникла новая концепція портрета также и въ Венеціи. Въ тѣхъ случаяхъ, когда требовались блестящая декоративность и красочный эффектъ, колѣнный портретъ давалъ полное удовлетвореніе этой задачи. Въ немъ художникъ, не останавливаясь на прочувствованномъ изображеніи индивидуальности и выраженія лица и не будучи стѣсненъ реалистической разработкой замкнутаго пространства, необходимой при воспроизведеніи цѣльныхъ фигуръ, могъ вполнѣ давать волю своему стремленію къ великолѣпію красокъ и тоновъ. Небольшая поверхность, занимаемая въ такомъ портретѣ лицомъ и руками, составляла противовѣсъ блестящимъ, широко - падающимъ вокругъ тѣла складкамъ одежды. Длинный рядъ великолѣпныхъ портретовъ Тиціана, сильная и хладнокровная натура котораго больше, чѣмъ чья-либо, была способна воспроизводить кистью каждую личность съ наименьшимъ ущербомъ для выраженія ея индивидуальности при полной гармоніи съ окружающимъ, высказывается въ различныхъ фазахъ развитія портретной живописи этого мастера. Предлагаемый нами портретъ дочери Тиціана, Лавиніи, принадлежитъ къ числу произведеній послѣдняго періода его дѣятельности. Этотъ портретъ написанъ, вѣроятно, незадолго до ея брака съ Корнеліо Сарчинелли, въ 1555 году. Великолѣпіе блестящихъ красокъ въ одеждѣ и золотистаго тона тѣла, свойственное прежнимъ портретамъ Тиціана, уступило здѣсь мѣсто легкимъ переливамъ мерцающихъ бликовъ, распространяющимъ какъ-бы фосфорическій свѣтъ, искрящимся на золотой парчѣ платья, на драгоцѣнныхъ каменьяхъ въ волосахъ и на ниткѣ жемчуга, надѣтой на шею. Тѣло пріобрѣло блѣдноватый тонъ; пластическую лѣпку замѣнили широкій пріемъ письма, выдержанность картины въ сильномъ общемъ тонѣ. Если здѣсь нѣтъ интенсивной жизни, если колоритъ не столь блестящъ, какъ въ большинствѣ предшествовавшихъ картинъ Тиціана, то много прелести и свободы въ движеніи представленной молодой дѣвушки, граціозно откинувшейся назадъ, поднявшей вверхъ руки съ корзиной плодовъ и цвѣтовъ, глядящей въ сторону, черезъ плечо. Красный занавѣсъ, что слѣва, желтый лимонъ и другіе плоды въ корзинѣ, рисуясь колоритными пятнами на фонѣ свѣтлоголубого неба, оживляютъ поверхность картины. Подобный жанровый мотивъ вообще рѣдко встрѣчается въ портретахъ Тиціана. Его персонажи принимаютъ по большей части нѣсколько искусственныя, церемонныя позы. Онъ никогда не давалъ себѣ труда придумывать что-нибудь новое, подходящее для портретируемой личности. Все зависѣло больше отъ прихоти и случайности, чѣмъ основывалось на обдуманномъ разсчетѣ. Онъ бралъ то, что представляла ему минута. Но это всегда было прекрасно, потому что страстное увлеченіе художника сдерживалось его разумомъ и необузданная фантазія подчинялась ясному представленію, результату внимательнаго наблюденія. Прежде всего онъ искалъ колоритнаго эффекта и, не задумываясь, помѣщалъ написанную въ мастерской фигуру выступающей среди пейзажа на фонѣ озареннаго свѣтомъ вечерняго неба.

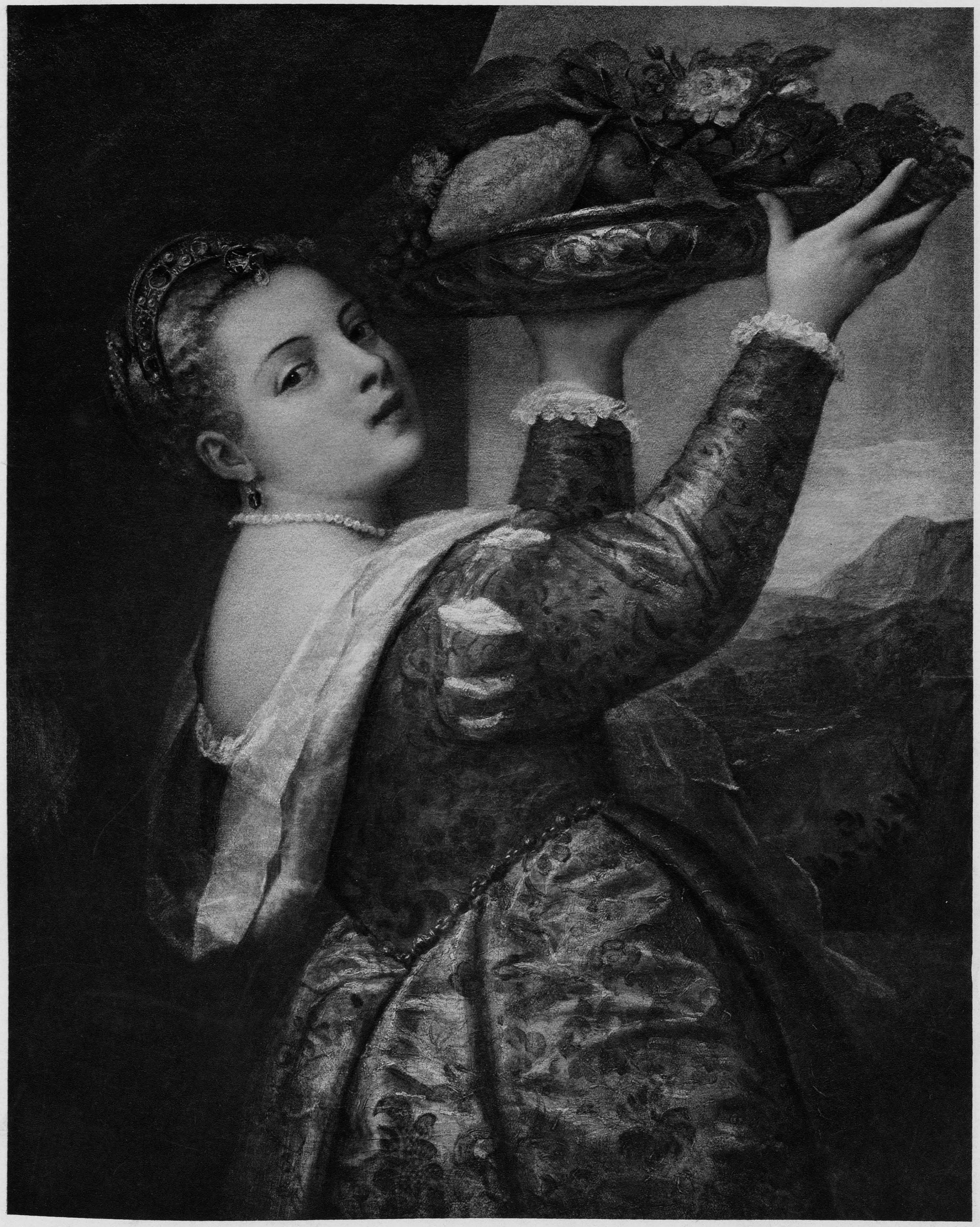
19



Тиціано Вечелліо. „Портретъ дочери Тиціана, Лавиніи“

Королевская картинная галлерея въ Берлинѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



19

ДОМЕНИКО ГИРЛАНДАЙО

(DOMENICO GHIRLANDAIO)

РОД. ВО ФЛОРЕНЦИИ ВЪ 1447 Г.: УМЕРЪ ТАМЪ ЖЕ ВЪ 1494 Г.

ФЛОРЕНТИНСКАЯ ШКОЛА

ПОРТРЕТЪ ДЖОВАННЫ ТОРНАБУОНИ

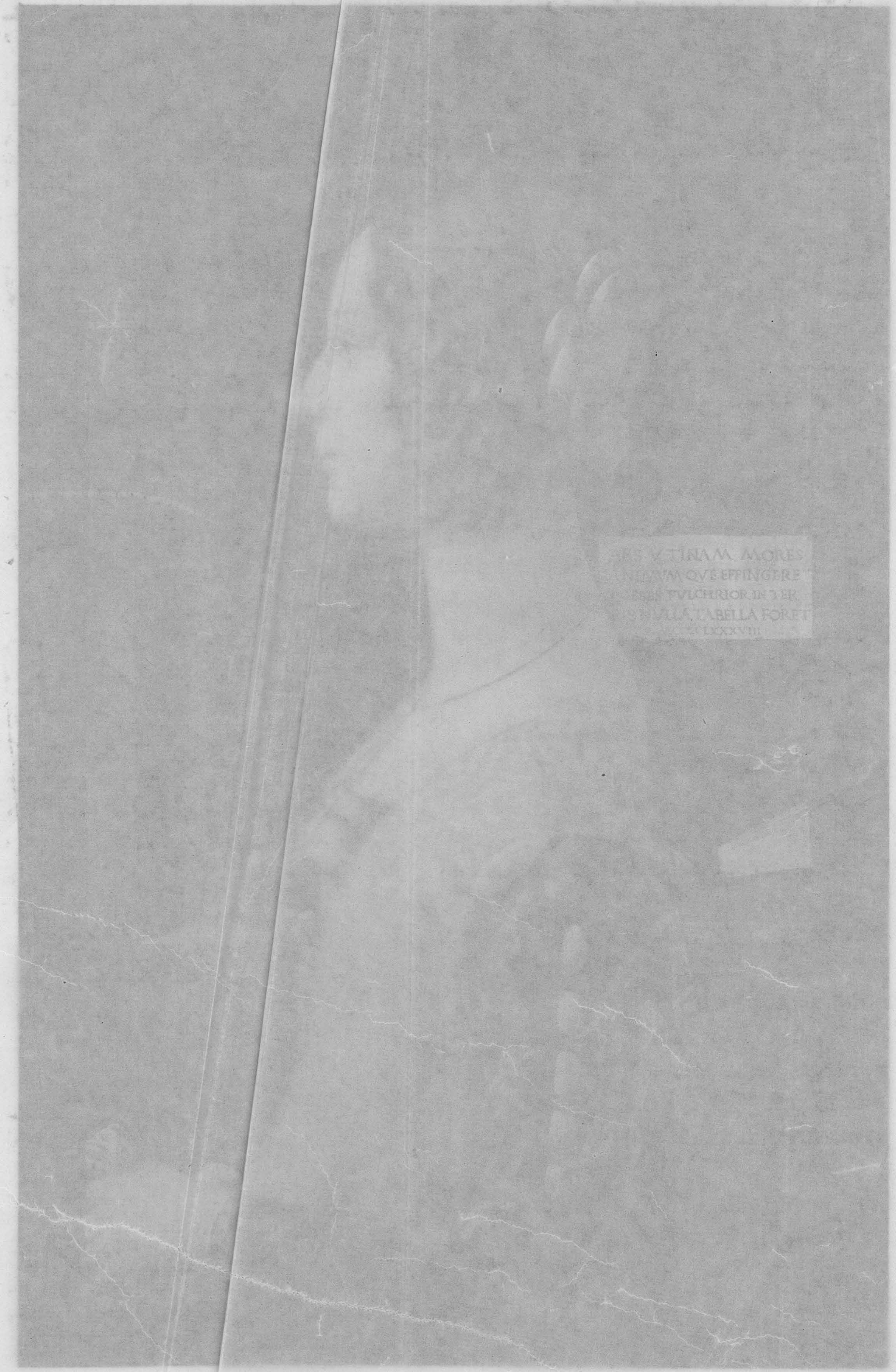
Гирландайо былъ сыномъ знаменитаго въ свое время золотыхъ дѣлъ мастера Томасо Бигорди, прославившагося въ особенности ювелирными гирляндами для головныхъ уборовъ дѣвушекъ, вслѣдствіе чего ему и дано было прозвище „il ghirlandaio“ (гирляндщикъ), перешедшее на его сыновей и внука. Доменико Гирландайо также учился сначала ювелирному мастерству, но рано обнаружилъ замѣчательную способность къ живописи и поступилъ въ ученье къ А. Бальдовинетти. Изъ раннихъ работъ Гирландайо замѣчательны его фрески въ часовнѣ Сассетти въ церкви Санта Тринитà во Флоренціи. Изъ позднѣйшихъ работъ его особенно знамениты фрески въ церкви С. Марія Новелла тамъ же. Гирландайо значительно подвинулъ технику стѣнной живописи и усовершенствовалъ передачу воздушной перспективы.

Моды и люди, времена и личности въ своемъ развитіи лучше всего отражаются въ исторіи портрета. Первую роль играетъ въ портретной живописи, безъ сомнѣнія, Тоскана. Уже на древнихъ этрусскихъ вазахъ выказывается особенная способность къ изображенію характерныхъ головъ, и вліяніе этого искусства на развитіе портрета въ древнемъ Римѣ было весьма значительно. Послѣ постепеннаго пробужденія отъ средневѣковаго безличія могучая рука Донателло высѣкла изъ камня типъ „портретнаго бюста“. Но въ то время, какъ развитію скульптуры много способствовали остатки древности, въ живописи царила еще глубокая тьма. Когда же, наконецъ, упали оковы византійской традиціи, не дававшія портрету мѣста въ искусствѣ, тотчасъ же ясно отразилась въ портретѣ зависимость отъ скульптуры, а также и отъ заѣзжихъ нидерландскихъ портретистовъ. Такимъ образомъ предлагаемый нами въ воспроизведеніи портретъ, написанный въ 1488 г., находящійся въ коллекціи Р. Канна въ Парижѣ, живо напоминаетъ исполненный двадцать лѣтъ ранѣе женскій бюстъ работы Дезидеріо да Сеттиньяно. Въ то же время постановка головы въ рѣзкомъ профилѣ объясняется прямымъ подражаніемъ медалямъ, которыя только и допускаютъ профильное изображеніе. Благодаря этому портретъ получаетъ нѣчто схематически-жесткое и примитивно-скованное, какъ будто художникъ не выбился еще изъ болѣе легкой области профильнаго силуэта, къ которому прибѣгаютъ всѣ первыя попытки человѣка въ рисованіи. Но, вглядѣвшись внимательнѣе, мы замѣчаемъ уже значительно подвинувшееся впередъ пониманіе натуры. Художникъ съ изумительной любовью прослѣдилъ нѣжную, но въ то же время опредѣленную линію профиля и переходъ ея къ очертанію шеи и платья. Свѣтлая головка прелестной дѣвушки рельефно отдѣляется отъ менѣе спокойнаго фона. Свойственное Гирландайо простое, почти величаво-сдержанное, чувство стиля, въ которомъ можно скорѣе отмѣтить нѣкоторый недостатокъ темперамента, выражается въ ясномъ сопоставленіи формъ и красокъ. Для этого онъ отказывается отъ слишкомъ тщательной лѣпки деталей или даже отъ реалистической выписки тканей. Онъ избѣгаетъ сильныхъ эффектовъ, и краски его представляютъ собой ровныя красочныя пятна, очерченныя строгими линіями. Вліяніе нидерландской живописи сказывается въ деталяхъ фона: въ стѣнномъ шкафчикѣ, въ которомъ лежатъ драгоцѣнныя украшенія знатной дамы. Но художникъ даетъ эти детали не ради грубаго оптическаго эффекта, а для того, чтобы голова отдѣлялась рельефнѣе. Въ прелестномъ двустишіи, написанномъ въ глубинѣ шкафа, Гирландайо воспѣваетъ красоту дамы, истинное изображеніе которой „было бы совершеннѣйшей картиной въ мірѣ“.

Ars utinam mores animumque effingere posses, pulchrior in terris nulla tabella foret MCCCCLXXXVIII.

Этотъ портретъ Джованны Альбицци, молодой супруги Лоренцо Торнабуони, совершенно соотвѣтствуетъ ея изображенію въ циклѣ фресокъ, которыми Гирландайо украсилъ капеллу Торнабуони въ церкви С. Марія Новелла во Флоренціи. Гордо и нѣсколько жестко въ своемъ плотнооблегающемъ парчевомъ платьѣ шествуетъ на одной изъ фресокъ красавица Джованна, очевидно, не предчувствуя, что такъ скоро придетъ конецъ ея счастью. Она умерла послѣ рожденія своего третьяго ребенка, а голова Лоренцо упала въ 1497 г. отъ руки палача, когда онъ, агитируя противъ Савонаролы и демократіи, составилъ заговоръ о призваніи вновь къ власти изгнанныхъ Медичи.

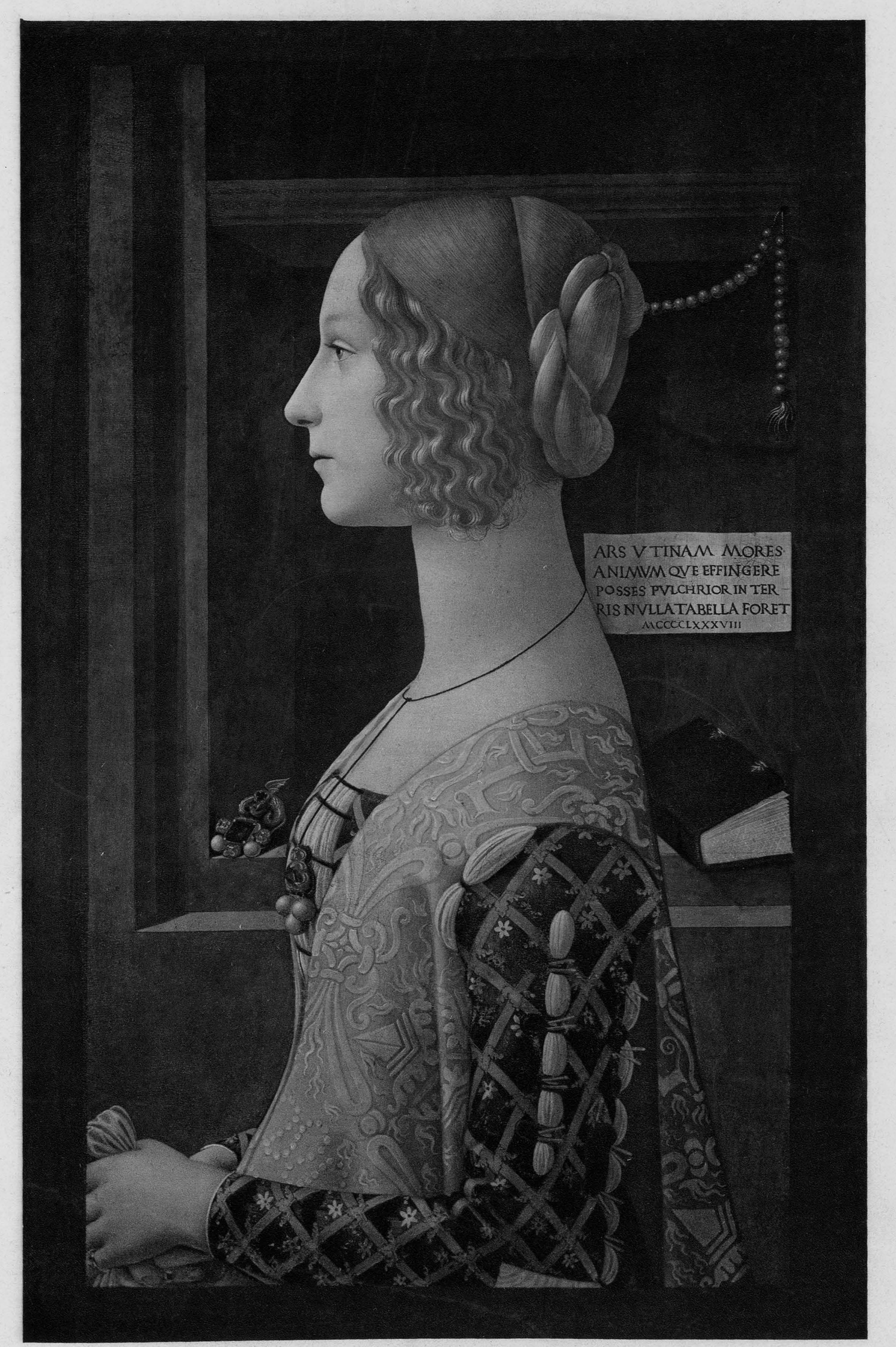
20


ES V.TINAM MORES
NIMVM QVE EFFINGERE
SES PVLCHRIOR IN TER
NVLLA TABELLA FORET
LXXXVIII

Доменико Гирландайо. „Портретъ Джованны Торнабуони“

Галлерея Р. Канна въ Парижѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.


ARS VTINAM MORES
ANIMVM QVE EFFINGERE
POSSES PVLCHRIOR IN TER
RIS NVLLA TABELLA FORET
MCCCCLXXXVIII

ПАОЛО КАЛІАРИ, ПРОЗВ. ВЕРОНЕЗЕ

(PAOLO CALIARI, IL VERONESE)

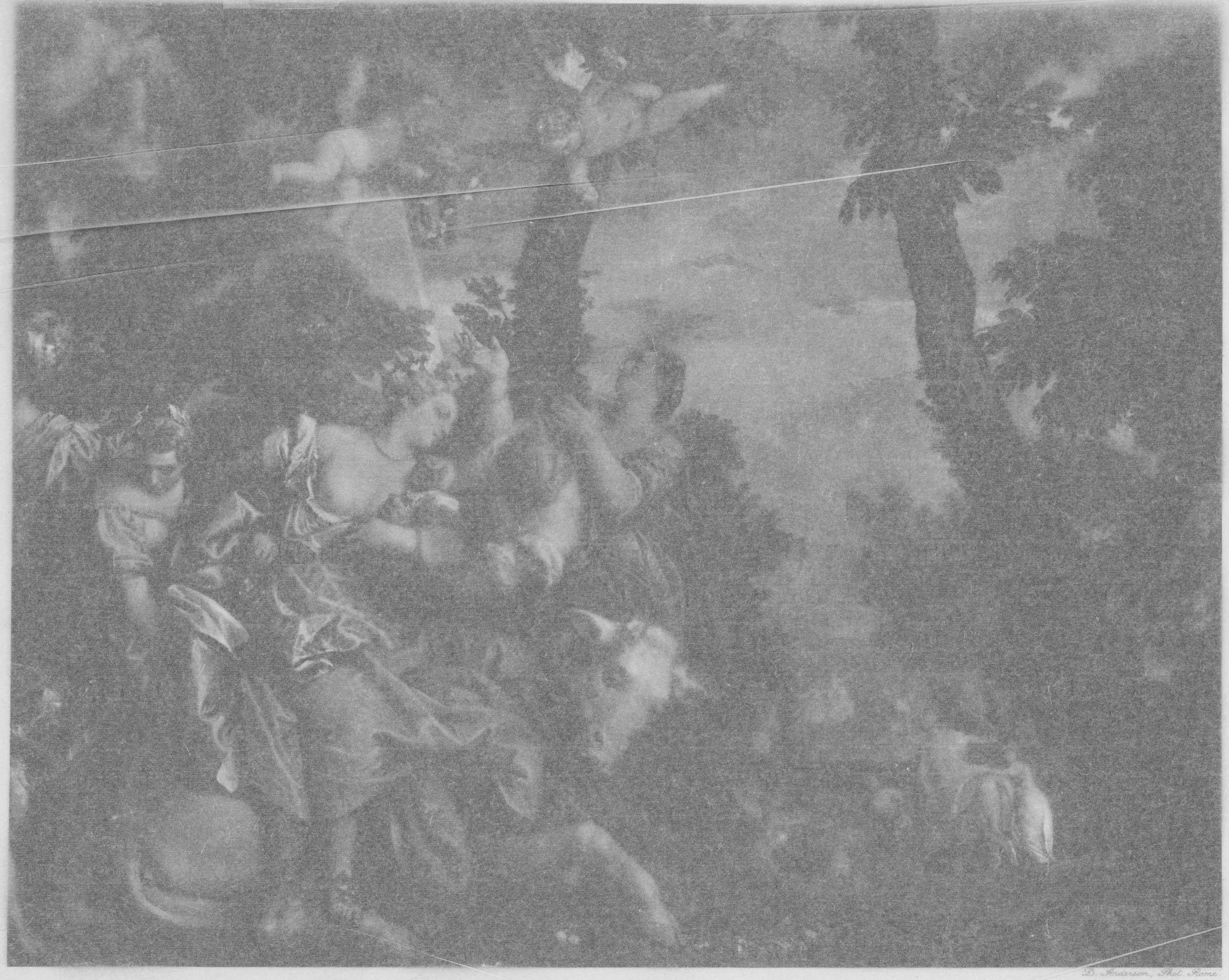
РОД. ВЪ 1528 Г. ВЪ ВЕРОНѢ, УМ. ВЪ 1588 Г. ВЪ ВЕНЕЦІИ

ВЕНЕЦІАНСКАЯ ШКОЛА

ПОХИЩЕНІЕ ЕВРОПЫ

Каждый холстъ Паоло, — говоритъ Иріартъ, — праздникъ для глазъ. Всѣ его творенія дышатъ радостью; въ нихъ отражается ясное небо его родины и ея прозрачная атмосфера“. Веселый, счастливый, свободный, отличающійся несокрушимымъ здоровьемъ, Веронезе олицетворяетъ собой эпоху итальянскаго возрожденія, то счастливое время, когда подъ прекраснымъ небомъ Италіи человѣкъ творилъ красоту такъ естественно, какъ естественно дерево приноситъ плоды. Веронезе выработалъ особенный жанръ, заключающійся въ перенесеніи библейскаго или древнеисторическаго сюжета въ современную художнику обстановку. Такъ, напримѣръ: въ роскошно убранномъ по венеціанской модѣ XVI в. покоѣ пируютъ въ венеціанскихъ костюмахъ современники Веронезе, а между тѣмъ картина должна изображать бракъ въ Канѣ Галилейской. Иногда Веронезе идетъ еще дальше: его вкусъ, привыкшій къ роскоши венеціанцевъ, оскорбляется обстановкой бѣднаго хлѣва, въ которомъ родился Спаситель міра, и онъ съ совершенной развязностью переноситъ сцену подъ роскошный порталъ дворца, одѣваетъ Дѣву Марію и Іосифа въ роскошныя одежды и простираетъ надъ ними бархатный балдахинъ. — Особеннымъ блескомъ свойственнаго Веронезе серебристо-мягкаго колорита отличаются его картины изъ античной миѳологіи и исторіи, какъ, напр., „Семья Дарія“ и „Похищеніе Европы“. На нашей картинѣ великолѣпная группа Европы съ ея подругами выступаетъ почти какъ рельефъ на плоскомъ фонѣ темныхъ кустовъ, и этотъ эффектъ усиливаетъ впечатлѣніе замкнутости и покоя. Тихій свѣтъ лежитъ на убѣгающей къ морю дали. Не стѣсняясь требованіями реализма, Веронезе выдвигаетъ справа въ родѣ кулисы стволъ дерева, который своей темной тѣнью заставляетъ ярче выступать нѣжное сіяніе, разлитое на фигурахъ. Главная группа какъ бы плаваетъ въ морѣ свѣтлыхъ прозрачныхъ красокъ и, подобно благоухающему букету цвѣтовъ, выступаетъ на темномъ фонѣ. Легко и свободно переходятъ движенія фигуръ въ мягкія волнистыя линіи рукъ и складокъ роскошныхъ тканей. Въ картинѣ замѣтно вліяніе Тиціана и Тинторетто, что, однако, не мѣшаетъ Веронезе оставаться вполнѣ самостоятельнымъ въ своей неотразимой граціи и красотѣ формъ. Не даромъ Веронезе заслужилъ названіе венеціанскаго Рафаэля.

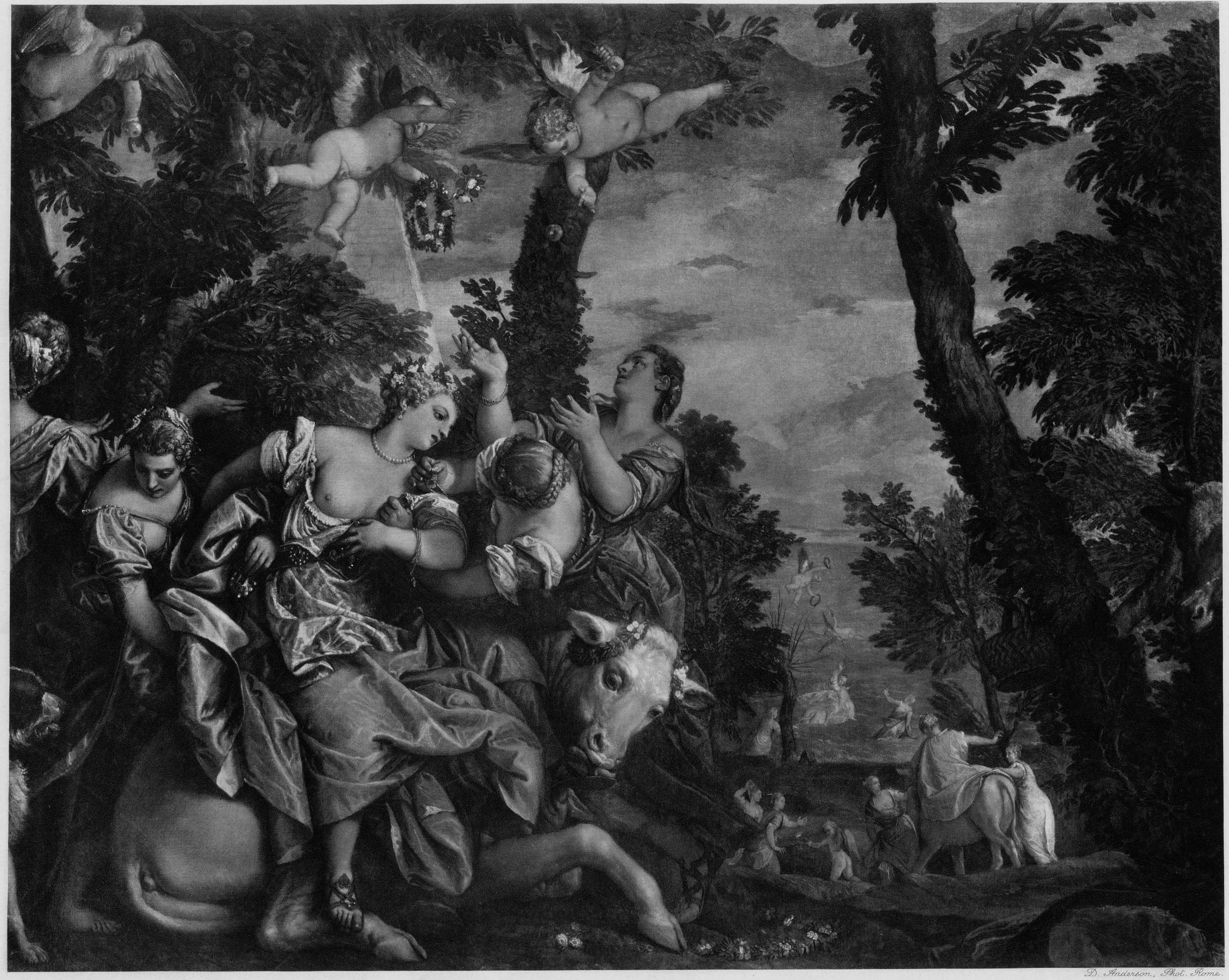
Послѣ смерти Веронезе продолжателями его направленія явились: его братъ Бенедетто, его сыновья Карло и Габріеле и многочисленные ученики его, часто писавшіе картины сообща, подписывая ихъ Heredes Paoli (наслѣдники Паоло).



D. Anderson, Phot. Rome.

„Сокро

Изданіе



D. Anderson, Phot. Rome.

21

ВИТТОРЕ КАРПАЧЧІО

(VITTORE CARPACCIO)

РОД. ВЪ ИСТРІИ, РАБОТАЛЪ СЪ 1489 ПО 1522 Г. ВЪ ВЕНЕЦІИ

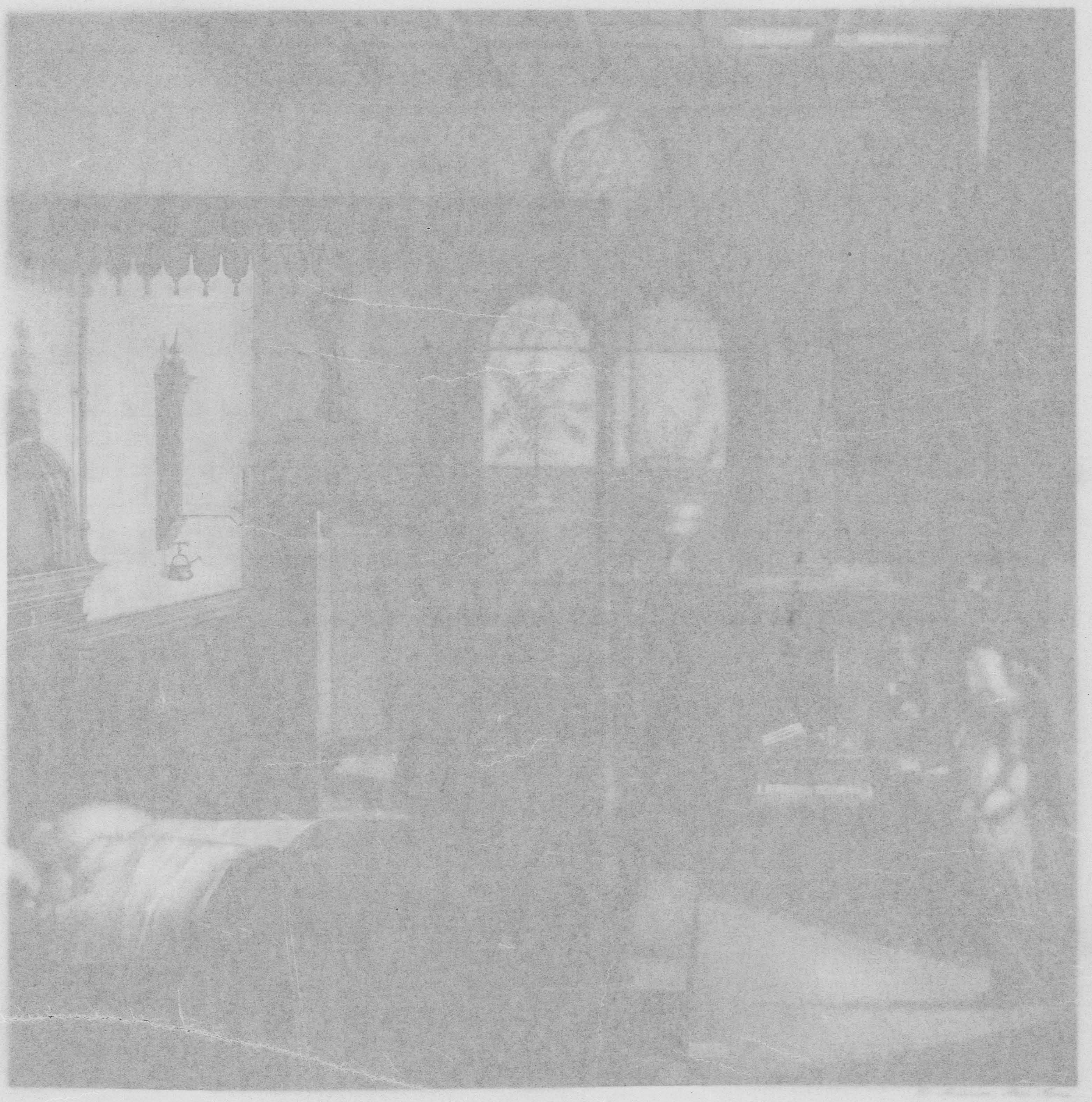
ВЕНЕЦІАНСКАЯ ШКОЛА

СОНЪ СВ. УРСУЛЫ

Два наиболѣе характерныхъ художника второй половины XV в.: нидерландецъ Мемлингъ и венеціанецъ Карпаччіо избрали сюжетомъ для ряда своихъ картинъ легенду о Св. Урсулѣ. И тотъ, и другой создали по циклу картинъ, повѣствующихъ съ трогательной наивностью и съ удивительной убѣдительностью трагическую судьбу святой дѣвы. Оба перенесли событія, происходившія въ III в. по Р. X. въ суровой Британіи, въ утонченную обстановку XV вѣка. Дикихъ доисторическихъ королей они одѣли въ парчу и брокатъ, ихъ убогія жилища превратили въ изящные дворцы, древній языческій Кельнъ Мемлингъ изобразилъ въ томъ видѣ, въ какомъ онъ самъ засталъ богатый городъ съ его недостроеннымъ соборомъ, Карпаччіо — въ видѣ фантастическаго нагроможденія роскошныхъ палаццо, башенъ и колоннадъ. Въ ихъ освѣщеніи легенда получаетъ особенно острую сказочность, что-то въ одно и то же время и очень правдоподобное, и очень фантастическое. — Но при нѣкоторомъ сходствѣ имѣется и рѣзкое различіе между обѣими передачами. У гражданина Брюгге больше религіозныхъ чувствъ, больше умиленности, думается, и больше дѣтской вѣры въ свой сюжетъ. Онъ по дѣтски и наивенъ, и глубокъ. На всемъ ковчегѣ св. Урсулы, украшенномъ живописью Мемлинга, лежитъ нѣжный отпечатокъ сѣверной христіанской мистики. Не то у венеціанца. Напрасно ищутъ въ этомъ иллюстраторѣ роскошной жизни роскошнѣйшаго города того времени христіанской умиленности. Карпаччіо не знакомъ съ нѣжнымъ духомъ легенды и превращаетъ короля Теоната, принца Конана и ихъ придворныхъ въ дожей, сенаторовъ и патриціевъ, св. Урсулу же со всѣми дѣвами, раздѣлявшими ея мученическую кончину, онъ изображаетъ въ видѣ элегантныхъ модницъ. Все его повѣствованіе пропитано свѣтскимъ духомъ, и въ его освѣщеніи религіозная легенда превратилась въ романъ авантюръ. Лишь стиль времени, пропитанный еще средневѣковой чопорностью, сообщаетъ его свѣтскимъ иллюстраціямъ „тишину“ и сдержанность, извѣстное церковное благочиніе и строгость.

Однако среди эпизодовъ „романа“, разсказаннаго Карпаччіо, одинъ все же отличается особымъ характеромъ, несравненно большей одухотворенностью. Это какъ разъ та картина, которую мы даемъ въ воспроизведеніи. Карпаччіо здѣсь отошелъ отъ своихъ обычныхъ пріемовъ. Было ли то сдѣлано по требованію заказчиковъ (художникъ написалъ этотъ циклъ картинъ для школы св. Урсулы въ Венеціи), или же по собственному выбору, но Карпаччіо остановился здѣсь на такомъ моментѣ, который не давалъ ему развернуть свой композиціонный даръ, не давалъ ему возможности заполнить сцену зданіями и персонажами въ затѣйливыхъ костюмахъ. Мы видимъ здѣсь вѣщій сонъ, приснившійся святой въ то время, когда она гостила у папы Киріака въ Римѣ, куда она бѣжала, не желая отправиться во владѣнія своего будущаго тестя язычника Агриппина. — Дверь тихо и торжественно отворилась, и въ нее входитъ прекрасный юноша съ крыльями на спинѣ и съ мученической пальмой въ рукѣ. Урсула призвана къ величайшему счастью, къ неземному блаженству,—пострадать во имя Христа и получить за то вѣчную награду. Ласковой и грустной музыкой пропитана эта сцена. Въ ней нѣтъ той театральной парадности, которою любили щеголять позднѣйшіе мастера въ подобныхъ изображеніяхъ. Здѣсь нѣтъ отверстыхъ небесъ, ликующихъ сонмовъ и прочаго апоѳеоза. Все дѣвственно строго, почти сухо, но именно благодаря этому какъ-то до жуткости вѣрно, убѣдительно. Вспоминается строгая простота, съ которой изложены подобные моменты откровенія въ священномъ писаніи, въ житіяхъ святыхъ.—Здѣсь Карпаччіо изъ свѣтскаго хроникера, изъ красиваго затѣйливаго романиста поднялся на рѣдкую высоту. Лишь его героическій „св. Георгій“, въ церковкѣ San Georgio de Schiavoni, можетъ выдержать сравненіе съ этой поэтической страницей.

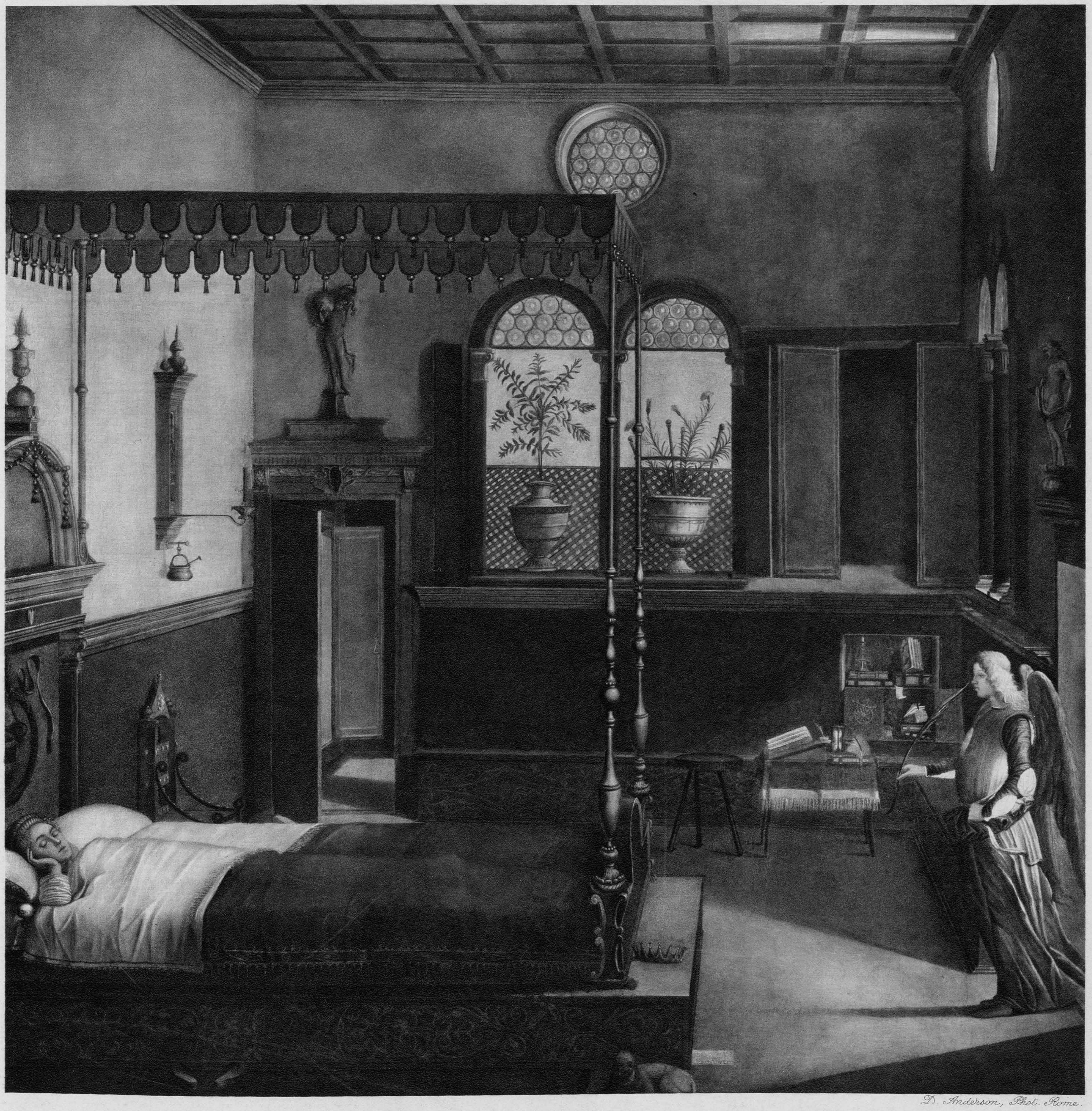
А. Б.



Витторе Карпаччіо. „Сонъ св. Урсулы“

Галлерея академіи художествъ въ Венеціи

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



D. Anderson, Phot. Rome.

АННИБАЛЕ КАРРАЧЧИ

РОД. ВЪ 1560 Г. ВЪ БОЛОНЬѢ, УМ. ВЪ 1609 Г. ВЪ РИМѢ

БОЛОНСКАЯ ШКОЛА

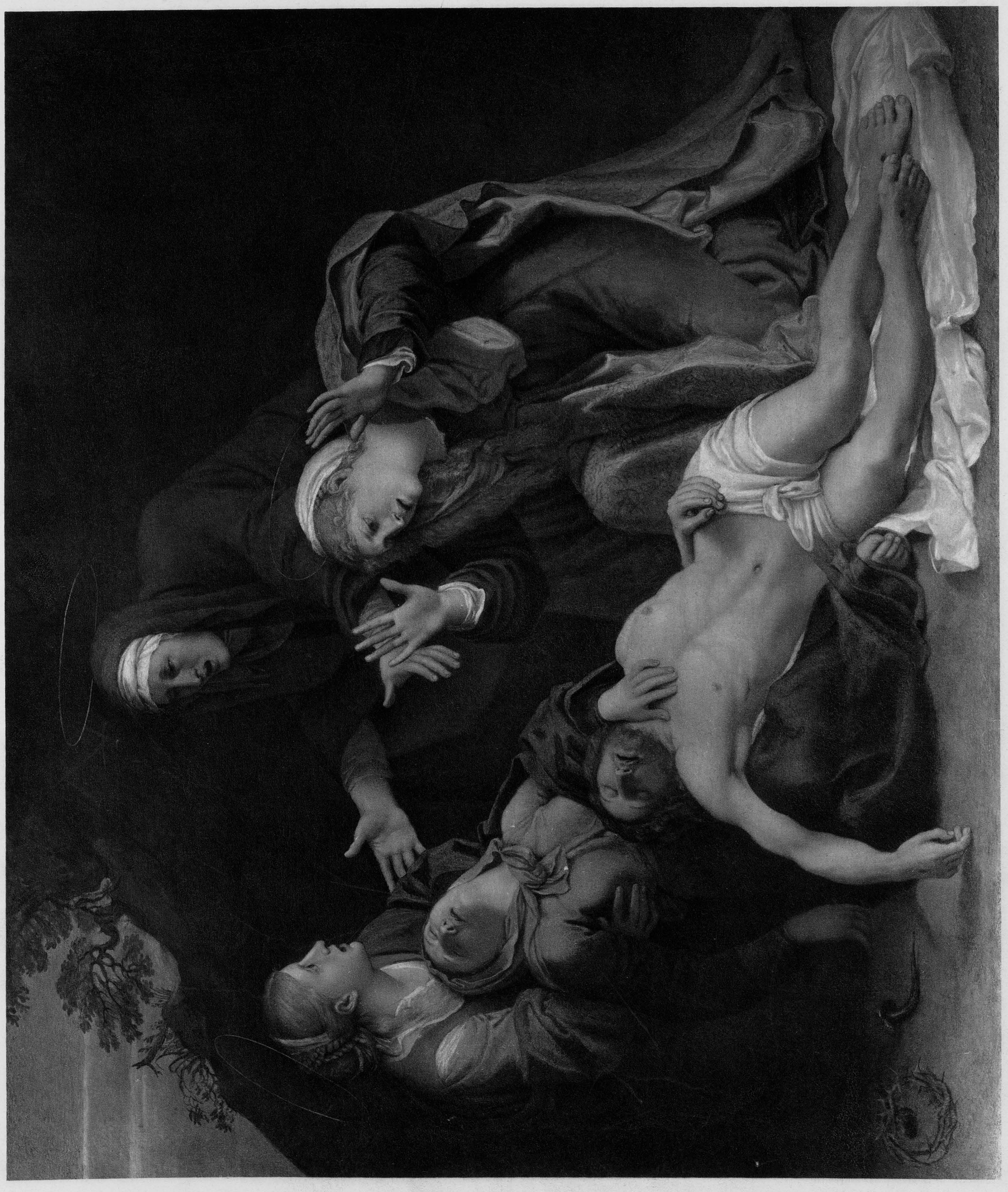
ТРИ МАРІИ

Въ наше время школа Карраччи въ немилости у публики. Однако причина такого отношенія лежитъ не столько въ эклектизмѣ этой школы, который чуждъ нашимъ взглядамъ, воспитаннымъ на реализмѣ, сколько въ плохомъ знакомствѣ съ ея представителями. Ихъ лучшія произведенія схоронены; они украшаютъ стѣны замковъ англійской аристократіи, которая когда-то съ такимъ же увлеченіемъ собирала этихъ строгихъ академиковъ, съ какимъ она теперь ищетъ прерафаэлитовъ. Въ 1585 г. основана въ Болоньѣ, въ этомъ городѣ ученыхъ, старшимъ Карраччи (Лодовико) и его двоюродными братьями Агостино и Аннибале пресловутая „Accademia degli Incamminati“. Цѣлью этого учрежденія было искоренить легкомысліе и безпокойную манерность въ искусствѣ того времени и вернуть художественную школу снова къ изученію природы и старыхъ мастеровъ. Какъ на одинъ изъ главныхъ образцовъ Карраччи указывали на Корреджо, и въ томъ, что они воскресили память этого великаго, почти забытаго въ ихъ время художника, — серьезная заслуга Карраччи передъ потомствомъ. Вліяніе Корреджо на школу Карраччи очевидно не только въ живописной техникѣ и въ предпочтеніи смѣлыхъ свѣтовыхъ эффектовъ, но даже и въ композиціи. Это мы можемъ замѣтить и на воспроизводимой нами знаменитой картинѣ кисти Аннибале Карраччи (безспорно лучшаго представителя школы), находящейся въ собраніи графа Карлейля въ Кастль-Говардѣ. Картина эта, извѣстная подъ названіемъ „Три Маріи“, изображаетъ плачъ святыхъ женщинъ надъ тѣломъ Христа, и зависимость картины Аннибала отъ подобной же картины Корреджо въ Пармѣ — сразу бросается въ глаза. Однако разница между обоими мастерами огромная. Геніальный и страстный Корреджо отнесся къ своей задачѣ съ чисто живописной точки зрѣнія; ему было важно добиться извѣстнаго, во всѣхъ деталяхъ выдержаннаго, свѣтового эффекта. Болѣе сдержанный Карраччи постарался внести строгую обдуманность въ группировку фигуръ, что и удалось ему блестящимъ образомъ. Изъ желанія усилить мрачную торжественность настроенія, Карраччи игнорируетъ пейзажъ и всю жанровую сторону этой, какъ бы молніей освѣщенной, ночной сцены Корреджо. Тѣсно сплоченныя фигуры выдѣляются съ пластической твердостью на темномъ фонѣ. Группа заключена въ прекрасное полукруглое очертаніе. Лишь въ серединѣ композиціи ясно свѣтится тѣло мертваго Спасителя, и, какъ бы отражая этотъ свѣтъ, рисуются на темномъ фонѣ лица и руки окружающихъ. Картина полна сильнаго трагизма. Всѣ стадіи горя и ужаса изображены на лицахъ женщинъ, окружающихъ мертваго Христа и лежащую въ обморокѣ Богоматерь. Слѣва мы видимъ испуганно вопрошающій взоръ св. Марѳы; посреди — остро патетическая нота внесена въ фигурѣ быстро устремляющейся на помощь престарѣлой Саломеи; справа, наконецъ, разлитый въ картинѣ ужасъ достигаетъ своего высшаго напряженія въ страстномъ, безутѣшномъ рыданіи юной Маріи Магдалины, съ отчаяніемъ взирающей на своего Бога. Положимъ, глядя на эту картину, нельзя отдѣлаться отъ впечатлѣнія чего-то разсудочнаго, придуманнаго; искренняго внутренняго чувства въ ней мало. Особенно чувствуется натяжка какъ-разъ въ этихъ варіаціяхъ горя, уничтожающихъ единство душевнаго настроенія. У Корреджо къ тому же гораздо тоньше отдѣлена фигура Магдалины, плачущей по Христѣ, отъ остальныхъ женщинъ, окружающихъ своими заботами Марію. Но, несмотря на эти недостатки, картина Карраччи полна истинной красоты. Въ ней царитъ тотъ спокойный паѳосъ, который овладѣваетъ нами, когда пламенная страсть регулируется силой человѣческаго духа, когда исканіе истины не теряется въ изученіи мелкихъ деталей психики, но добивается полнаго единенія между впечатлѣніемъ и воспріятіемъ. Художественное произведеніе становится тогда органическимъ цѣлымъ, отвѣчающимъ всѣмъ условіямъ самодовлѣющаго бытія, — оно становится какъ бы живымъ организмомъ.

Аннибале Карраччи. „Три Маріи“

Собраніе картинъ графа Карлейля въ Кастль Говардѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



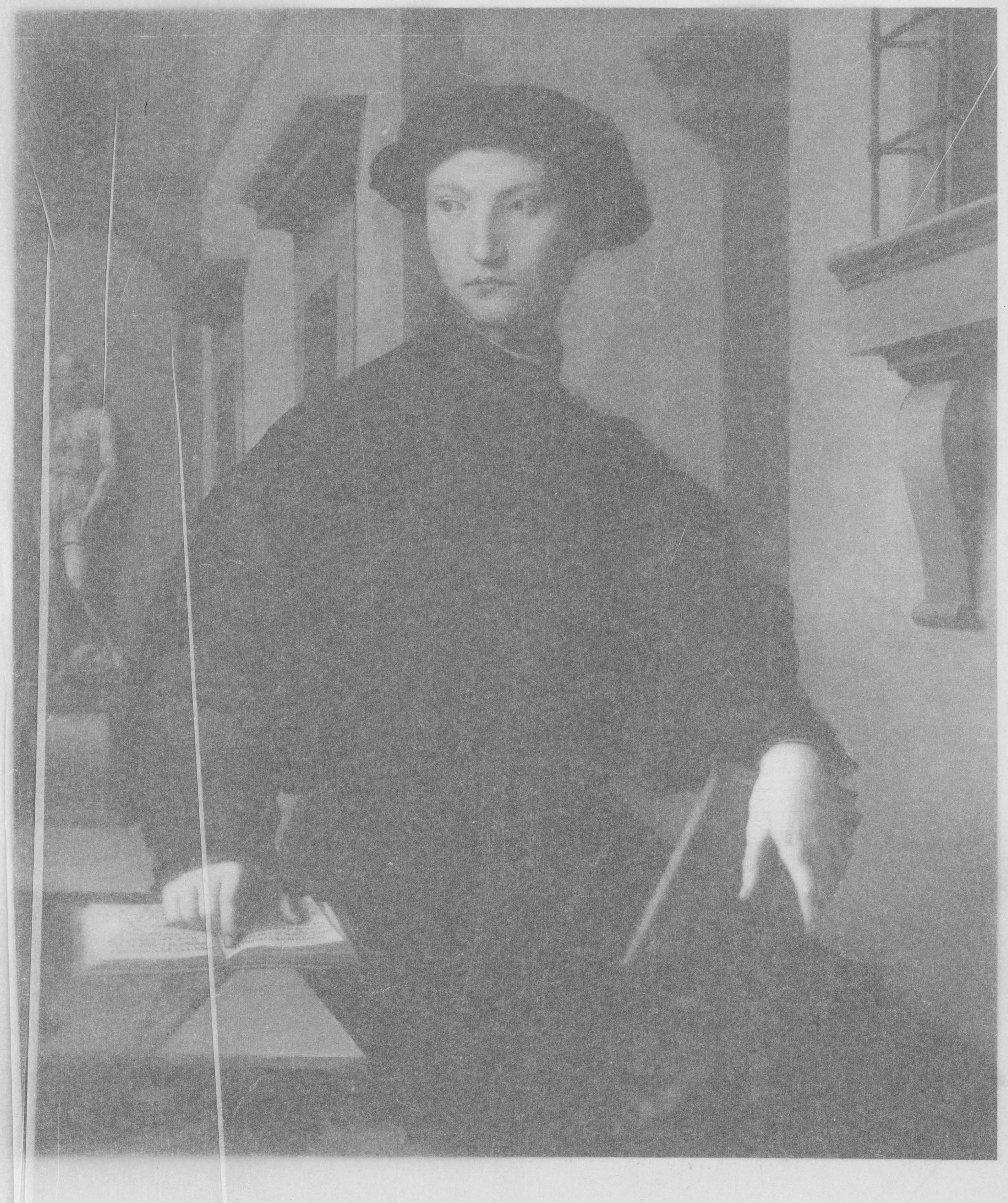
АНДЖЕЛО ДИ-КОЗИМО ПРОЗВ. БРОНДЗИНО

(ANGELO DI COSIMO, BRONZINO)

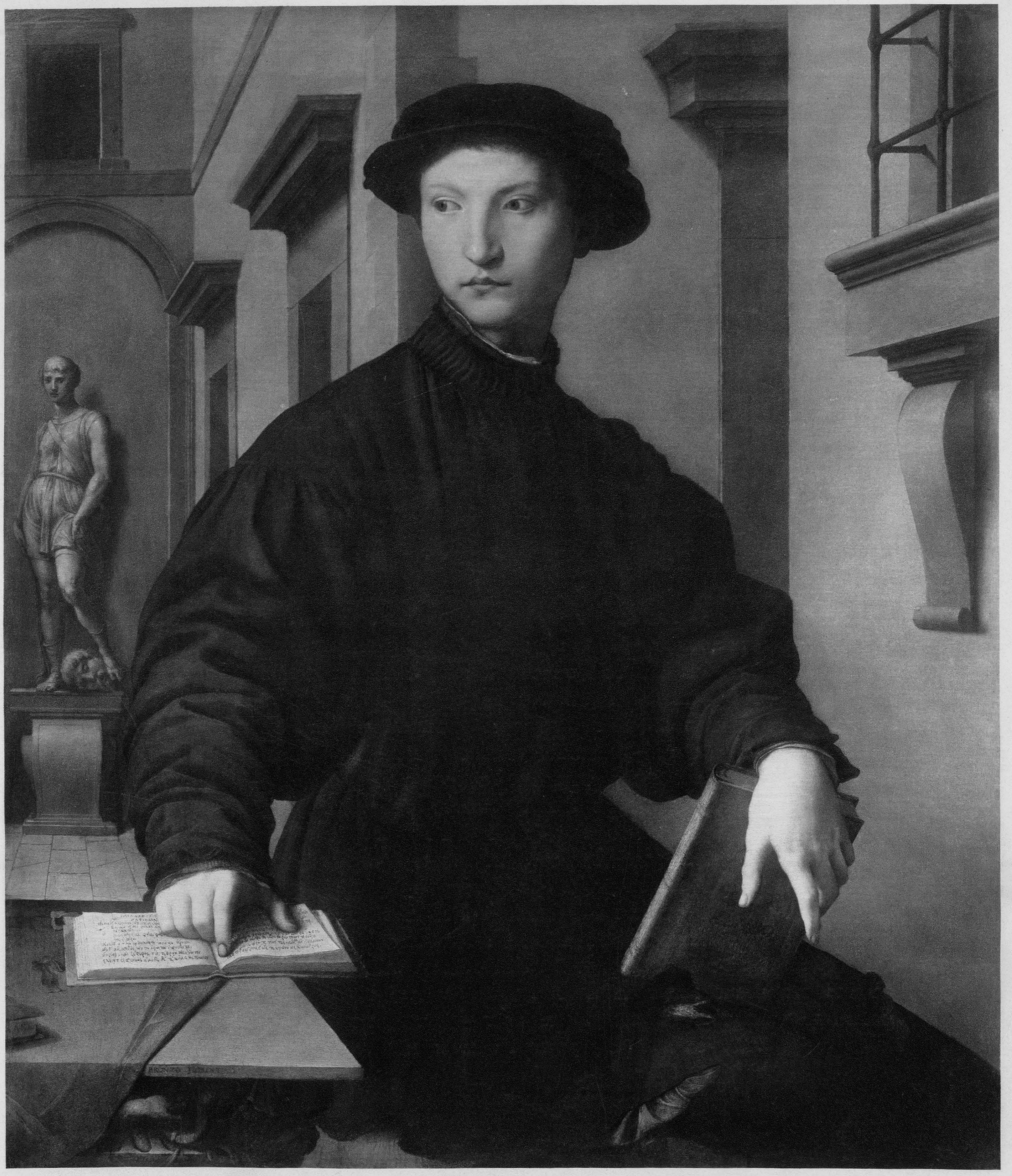
ФЛОРЕНТІЙСКАЯ ШКОЛА

ПОРТРЕТЪ УГОЛИНО МАРТЕЛЛИ

Во флорентійскомъ искусствѣ XVI-го столѣтія, послѣ смерти Андреа дель-Сарто, мы встрѣчаемъ — если не считать Микеланджело, жившаго обособленно въ Римѣ, — всего лишь одного крупнаго живописца, Анджело Брондзино. Но область его дѣятельности была ограничена; онъ выказалъ себя первокласснымъ мастеромъ только по части портретовъ, историческія же его картины почти такъ же манерны и сухи, какъ и произведенія другихъ современныхъ ему флорентійцевъ. Послѣ ряда тяжкихъ революцій, одна за другой волновавшихъ несчастную Флоренцію, и возстановленія въ ней власти Медичи, возвратившихся въ этотъ городъ неограниченными тиранами, въ немъ уже не могло процвѣтать свободное, великое искусство. Потомки многочисленныхъ знатныхъ фамилій, уже не участвуя въ управленіи республикой и не находя примѣненія своимъ способностямъ въ упавшихъ торговлѣ и промышленности, пустились — если не влачили своей жизни въ изгнаніи — заниматься литературой и художествами, къ чему были пріохочены своими учителями-гуманистами. Въ кругу этихъ высокообразованныхъ аристократовъ портретная живопись нашла благопріятную для себя почву, и мы обязаны Анджело Брондзино цѣлымъ рядомъ ихъ изображеній. Одинъ изъ лучшихъ портретовъ работы этого художника, воспроизведенный въ нашей геліогравюрѣ, представляетъ молодого Уголино Мартелли. Черты этого юноши почти безобразны; тѣмъ не менѣе, по выраженію лица и благородству позы, онъ чрезвычайно симпатиченъ. Предъ нимъ лежитъ раскрытый томъ Иліады Гомера, котораго онъ обожалъ, а въ глубинѣ комнаты стоитъ намекъ на его любовь къ искусству — статуя Давида, изваянная Донателло, почти сто лѣтъ передъ тѣмъ, для одного изъ предковъ Уголино.



Издан



ФРА ФИЛИППО ЛИППИ

(FRA FILIPPO LIPPI)

РОД. ОКОЛО 1406 Г. ВО ФЛОРЕНЦИИ; УМ. ВЪ 1469 Г. ВЪ СПОЛЕТО

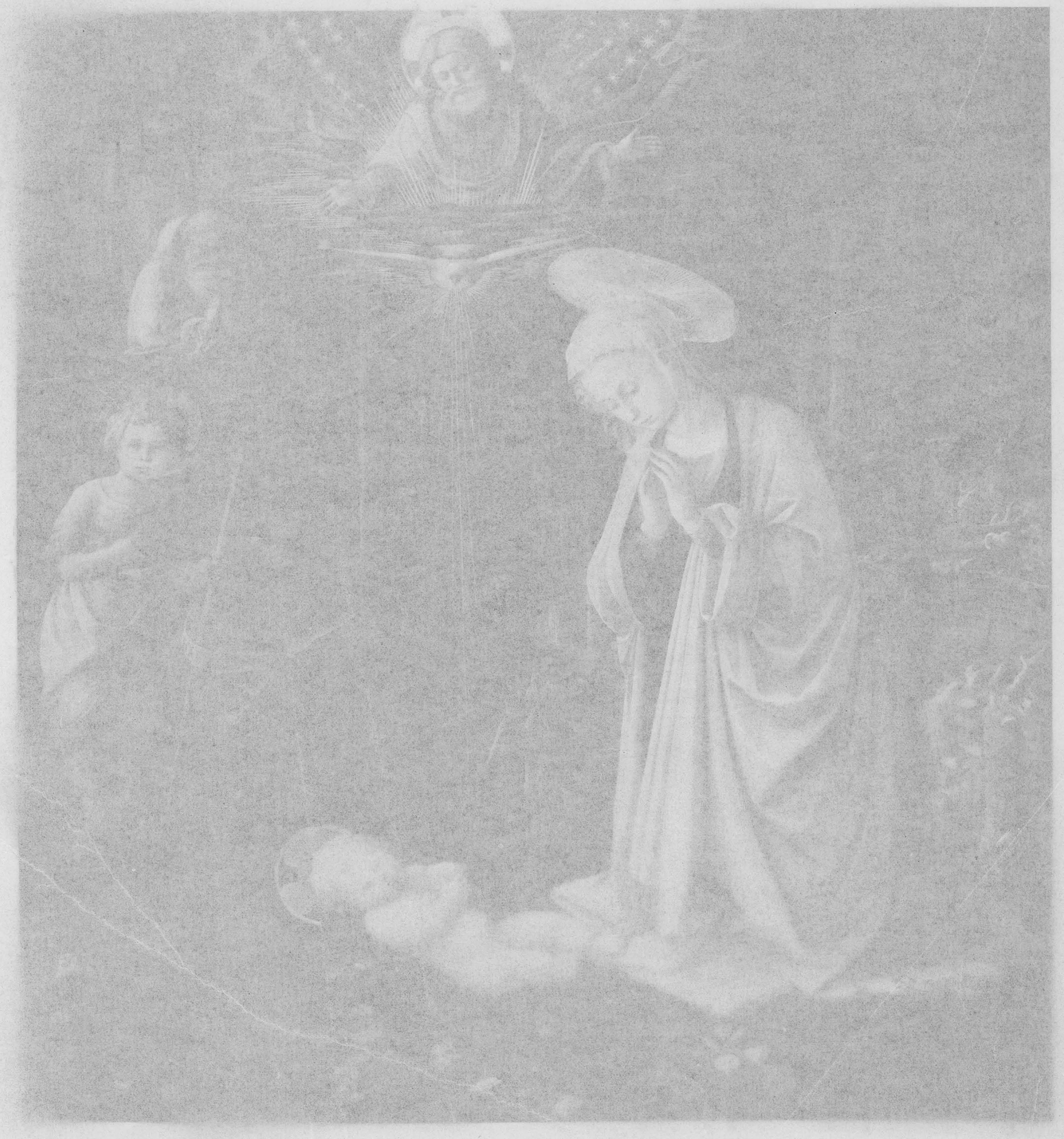
ФЛОРЕНТИНСКАЯ ШКОЛА

ПОКЛОНЕНІЕ МЛАДЕНЦУ

Съ раннемъ еще дѣтствѣ потерявъ родителей, Филиппо Липпи былъ взятъ на воспитаніе братіей монастыря дель Кармине; 15-ти лѣтъ онъ постригся въ монахи; съ 1430 г. онъ становится извѣстнымъ какъ живописецъ. Преданіе (не подтверждаемое послѣдними историческими изслѣдованіями) разсказываетъ, что Липпи вышелъ 1456 г. изъ монастыря, похитилъ монахиню Лукрецію Бутти и женился на ней. Художественныя способности Липпи развились подъ вліяніемъ Мазаччіо и Фра Анджелико да Фіезоле.

Свѣтскаго, земного искусства средніе вѣка не знали. Искусство служило исключительно цѣлямъ религіи и прославленію святыхъ. Лишь съ Донателло пластика вступаетъ на путь реализма, а съ Мазаччіо живопись пріобрѣтаетъ воздушную перспективу. Однако, какъ Донателло, такъ и Мазаччіо остаются изолированными въ своемъ величіи. Со временъ Филиппо Липпи и Луки делла Роббіа художественныя изображенія пріобрѣтаютъ внутреннюю духовную жизнь; художники стремятся къ передачѣ характеристики лицъ. Вмѣсто ничего не значущихъ жестовъ и шаблонныхъ позъ являются изученныя съ натуры движенія и тонкая выразительность физіономій. Наша картина — изъ капеллы Медичи въ палаццо Риккарди — представляетъ лучшій примѣръ этой одухотворенности. FRATER FILIPPUS P (inxit), подписался художникъ на вѣткѣ слѣва, и этотъ монахъ можетъ гордиться своей работой, которая послужила образцомъ для многихъ „Поклоненій Младенцу“ другихъ флорентійскихъ мастеровъ. Мы видимъ здѣсь не безплодную каменную почву, не кукольную фигурку вмѣсто Младенца Христа и не гордую холодную героиню на мѣстѣ Маріи. Это совсѣмъ земная сцена; прелестная молодая мать благоговѣйно стоитъ на колѣняхъ передъ крошечнымъ невиннымъ и совсѣмъ еще не смышленнымъ человѣческимъ существомъ. Восхитителенъ также осторожно приближающійся слѣва маленькій Іоаннъ, на лицѣ котораго выражено изумленіе. Въ мягкой синевѣ небесъ съ распростертыми благословляющими руками паритъ всеблагій, всемилосердный Богъ-Отецъ. Но что лучше всего — это обстановка. Художникъ избралъ для своей сцены тихій уголокъ лѣса и положилъ младенца на усѣянный цвѣтами коверъ травы. Солнце не яркими лучами, но мягкимъ мерцающимъ сіяніемъ обливаетъ фигуры. На всемъ лежитъ тотъ тонкій, нѣжный ароматъ лѣсной глуши, когда солнечный свѣтъ куполомъ разлитъ надъ верхушками деревъ и маленькими дрожащими искрами падаетъ сквозь листву — на камни, на стволы деревъ, на былинки, и блеститъ, переливаясь въ брызгахъ падающаго ручья. Все это объединяется свѣтлымъ серебристымъ тономъ, надъ которымъ господствуетъ голубой тонъ мантіи Маріи и свѣтло-розоватый — тѣла Младенца Христа. Такимъ образомъ главныя фигуры выдѣляются среди обилія деталей въ картинѣ. Однако свѣтъ остается главнымъ художественнымъ мотивомъ. Незамѣтная градація тоновъ и замираніе красокъ въ глубинѣ поразительны своей тонкостью. Кромѣ того, картина полна воздуха. Филиппо Липпи первый изъ художниковъ передаетъ свѣтъ и воздушное пространство. Какъ мало было понято въ его время это художественное чувство и какъ мало оно передалось послѣдующимъ живописцамъ, знаютъ всѣ, кто знакомъ съ развитіемъ флорентійскаго искусства, съ заботой его пластически передавать передній планъ и съ его жесткими очертаніями въ глубинѣ.

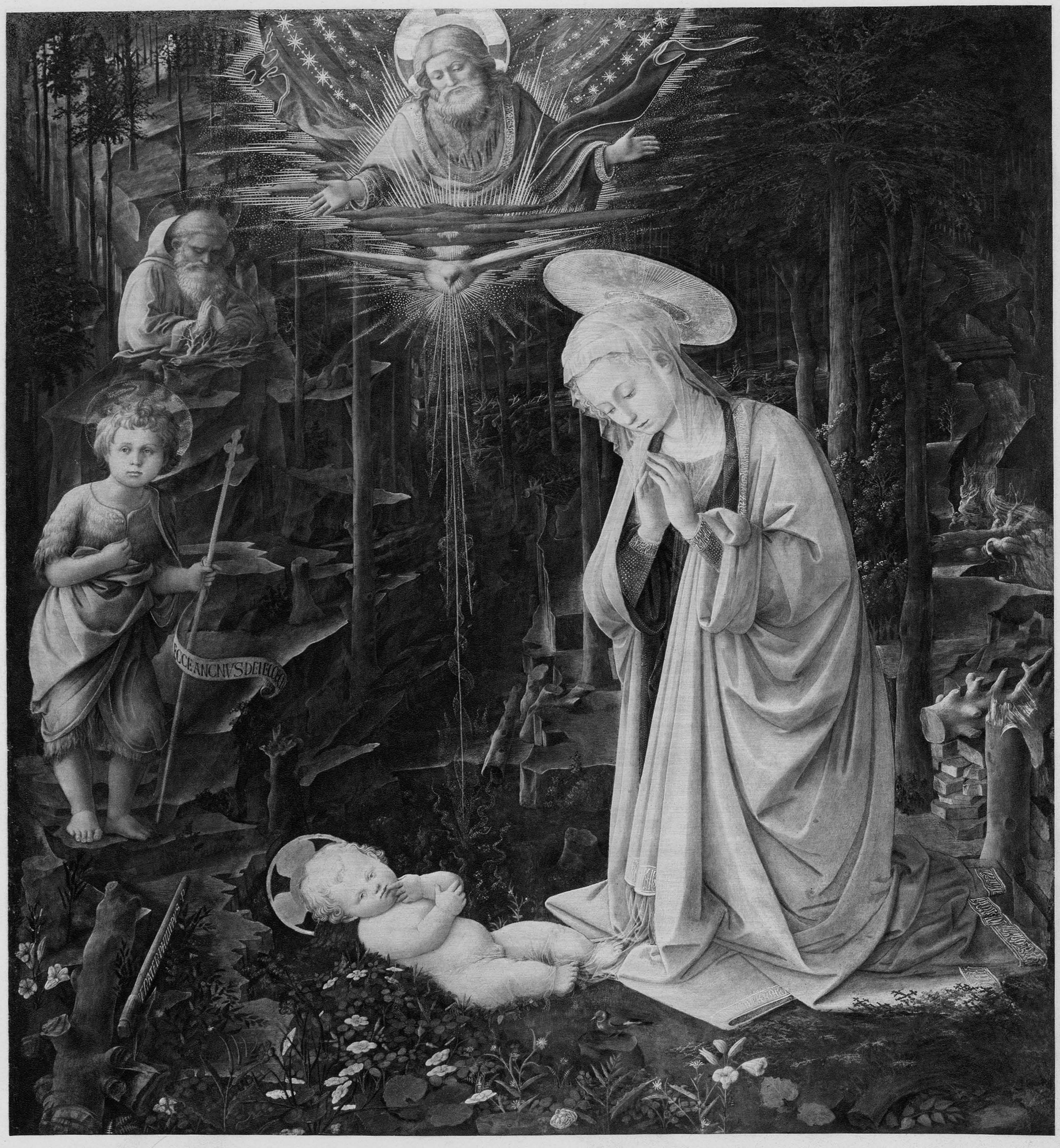
25



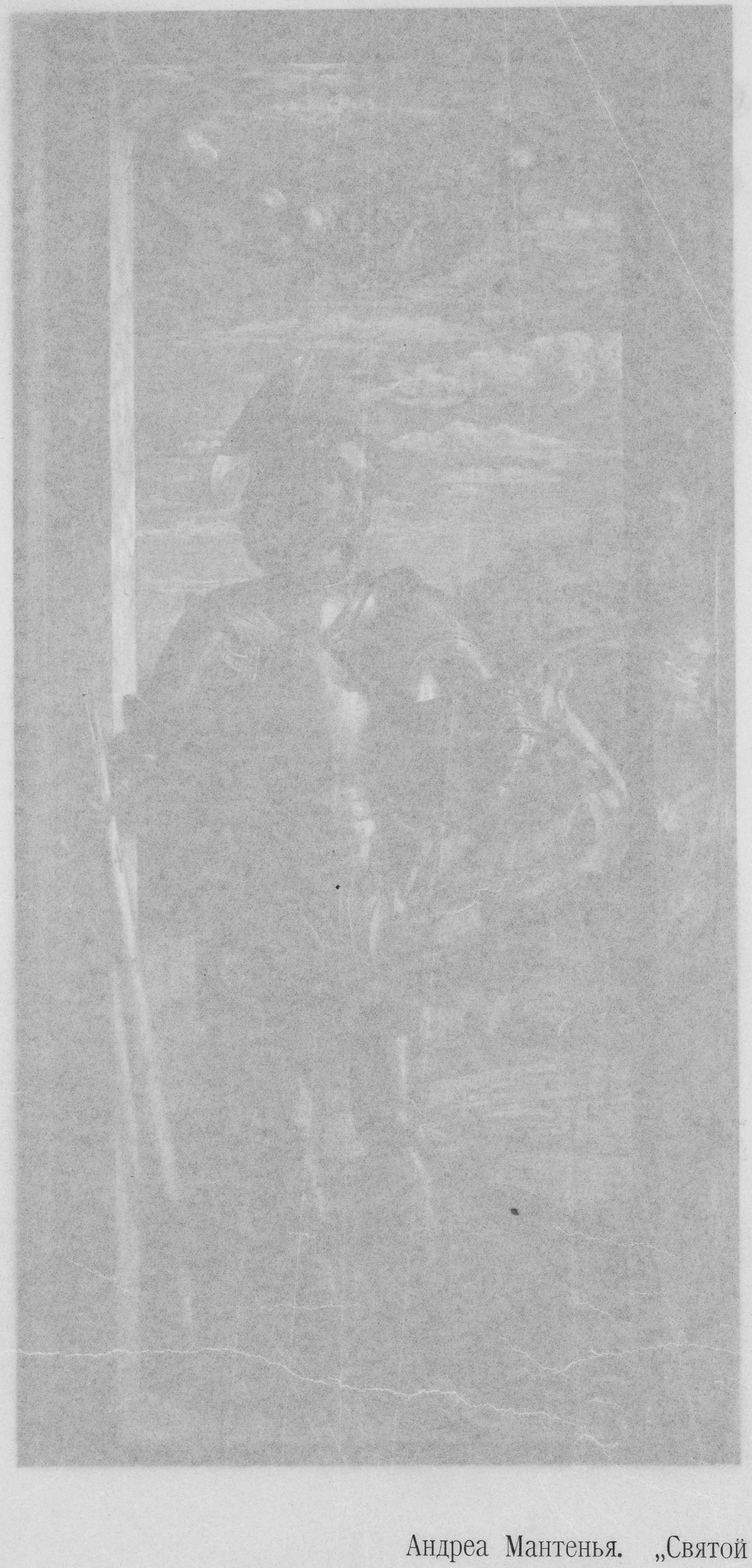
Фра Филиппо Липпи. „Поклоненіе младенцу“

Королевская картинная галлерея въ Берлинѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.


ECCE·ANCNVS DEI ECCO

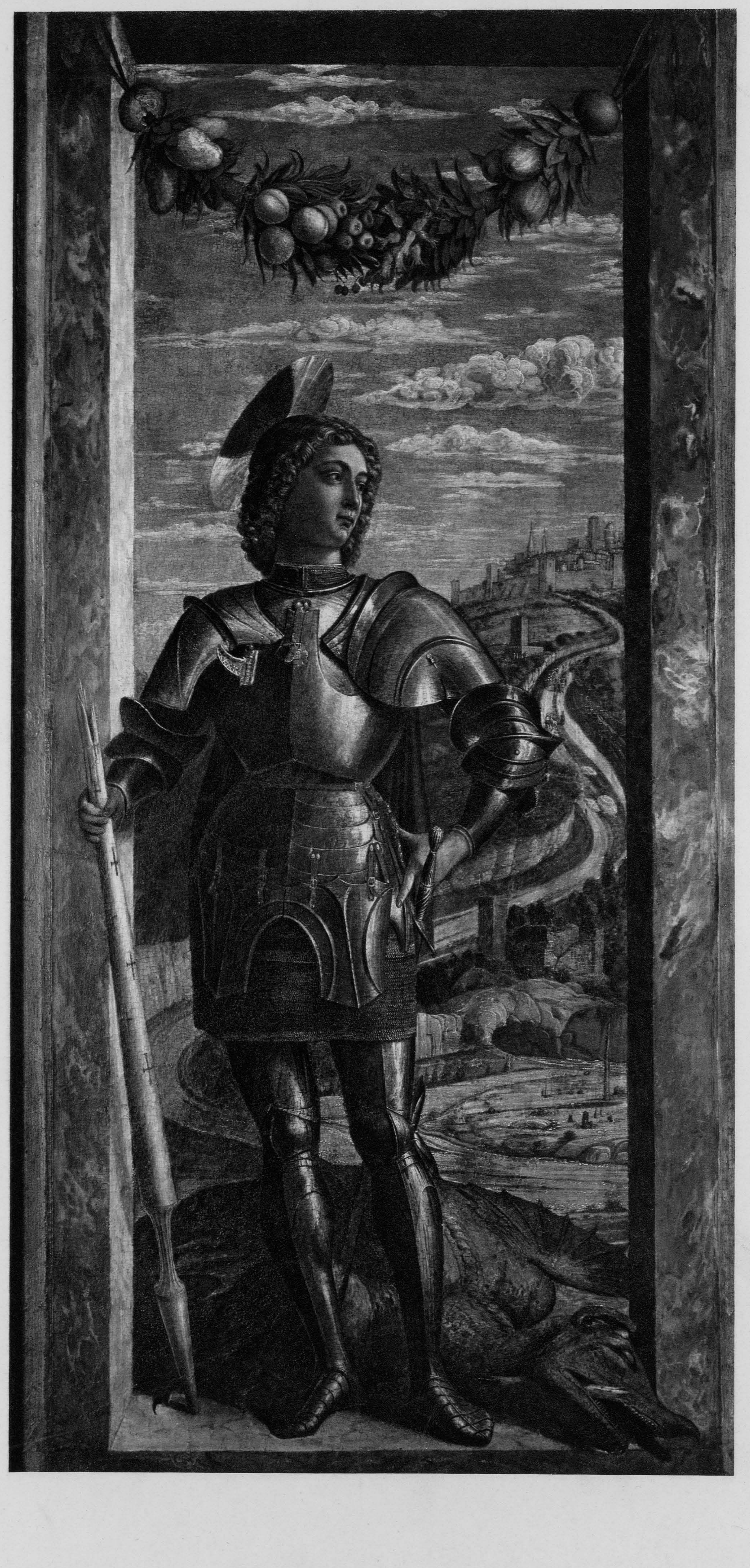
26



Андреа Мантенья. „Святой Георгій“

Академія въ Венеціи

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ФИЛИППИНО ЛИППИ

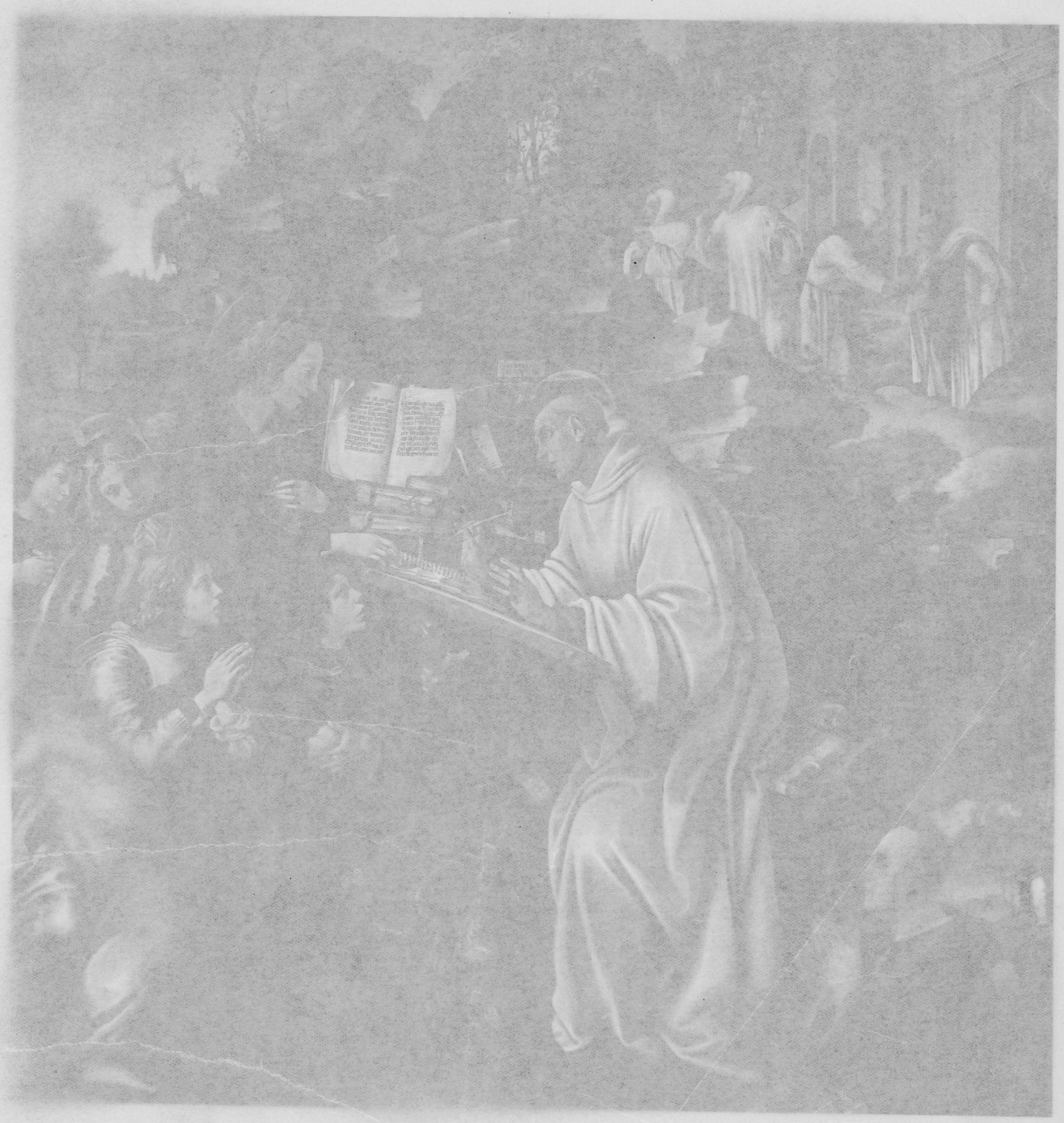
(FILIPPINO LIPPI)

РОД. ВЪ ПРАТО, ОКОЛО 1457 Г.; УМ. ВО ФЛОРЕНЦІИ, ВЪ 1504 Г.

ФЛОРЕНТІЙСКАЯ ШКОЛА

ВИДѢНІЕ СВ. БЕРНАРДА

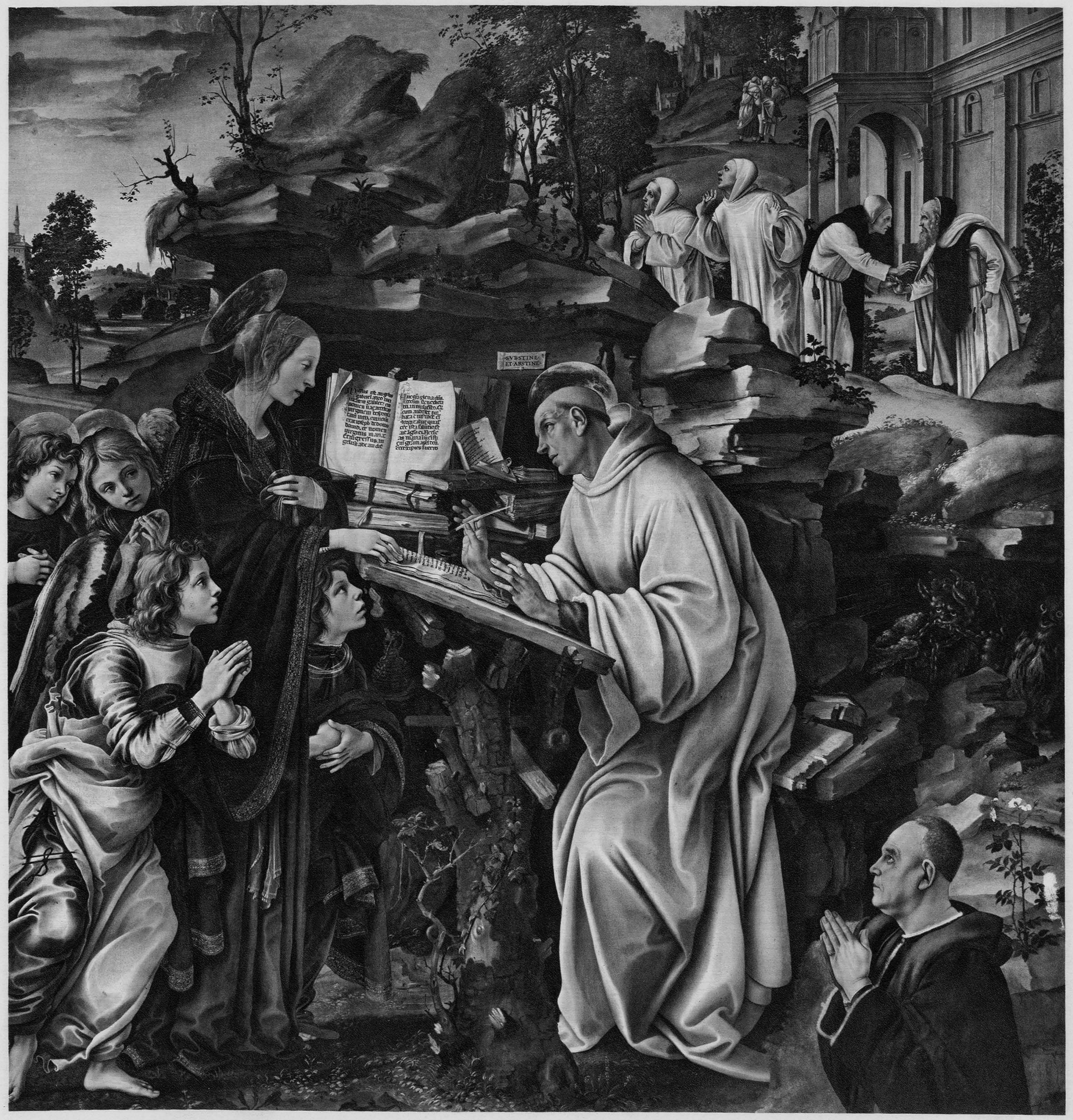
Во Флоренціи, въ глубинѣ темной капеллы, въ которую свѣтъ въ самые ясные дни проникаетъ лишь настолько, что можно любоваться хранящимся въ ней чуднымъ произведеніемъ, виситъ на прежнемъ своемъ мѣстѣ шедевръ одного изъ послѣднихъ художниковъ эпохи Ранняго Возрожденія, Филиппино Липпи, одна изъ лучшихъ картинъ того времени, „Видѣніе св. Бернарда“. Искренность чувства и возвышенность замысла, естественность и изящество композиціи, богатство фантазіи, жизненность изображеннаго, свѣжесть колорита и любовное техническое исполненіе—всѣ эти качества соединены въ этой картинѣ, написанной художникомъ, когда ему было 23 года. Религіозный экстазъ, которымъ дышетъ лицо святого, благородство позы явившейся ему Богоматери и прелестныя, любопытныя личики сопровождающихъ Ее ангеловъ, молящіеся передъ церковью монахи въ глубинѣ картины, буржуазно-благочестивая фигура колѣнопреклоненныхъ заказчиковъ картины на переднемъ планѣ, холмистый пейзажъ съ красивыми деталями—все передано не только со вкусомъ, но и съ чувствомъ природы и любовью. Роскошныя краски а tempera своимъ блескомъ напоминаютъ масляную живопись ванъ-Эйковъ. Не испытавшая никакой реставраціи и незакопченная дымомъ церковныхъ свѣчей, картина эта такъ же прекрасна, какъ была въ первое время по своемъ выходѣ изъ мастерской художника.



Филиппино Липпи. „Видѣніе св. Бернарда“

Церковь ла-Бадіа, во Флоренціи

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.


SVBSTINE
ET ABSTINE

СЕБАСТІАНО ДЕЛЬ-ПІОМБО

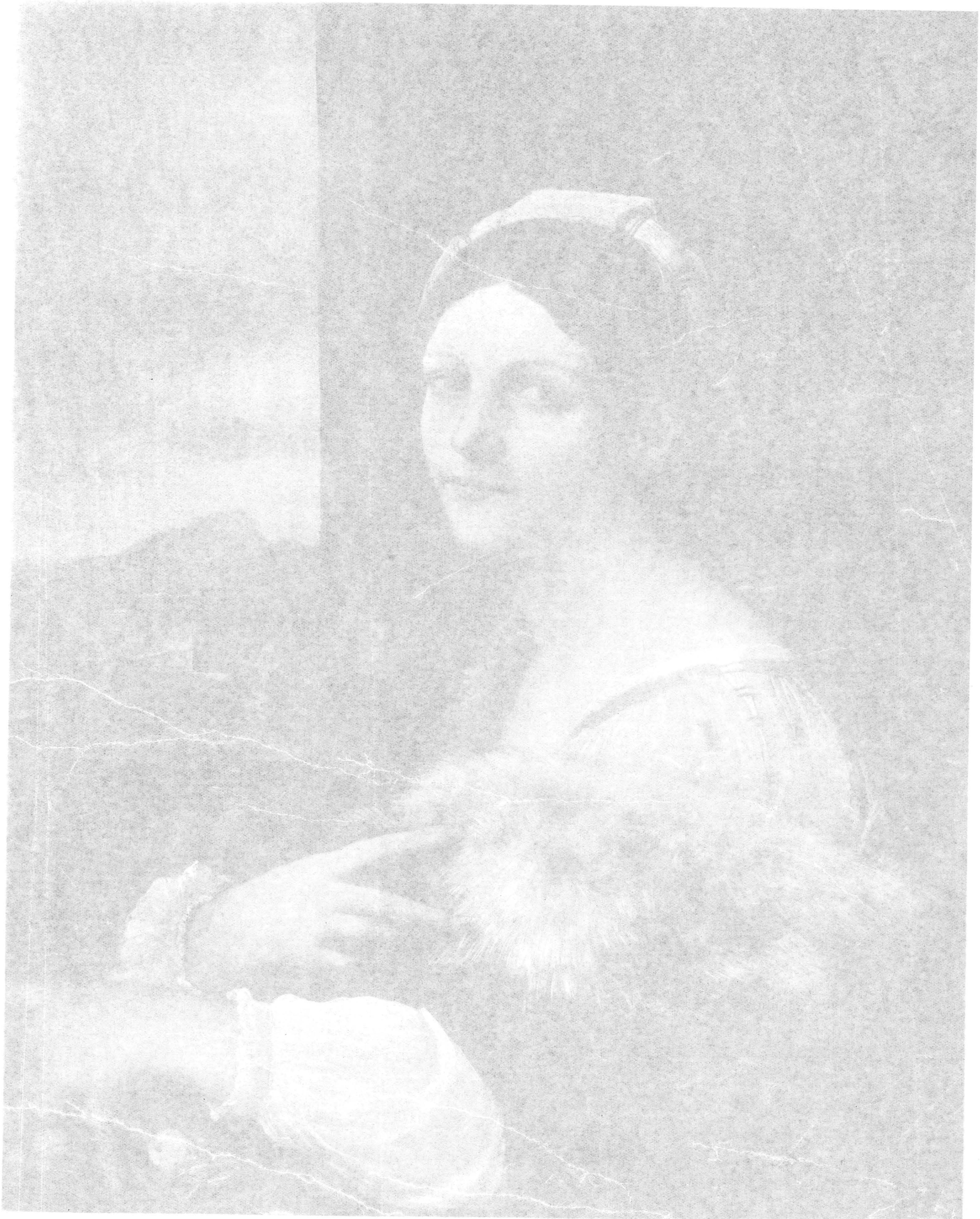
(SEBASTIANO DEL PIOMBO)

РОД. ВЪ ВЕНЕЦІИ, ОКОЛО 1485 Г.; УМ. ВЪ РИМѢ, ВЪ 1547 Г.

ВЕНЕЦІАНСКАЯ ШКОЛА

СВЯТАЯ ДОРОТЕЯ

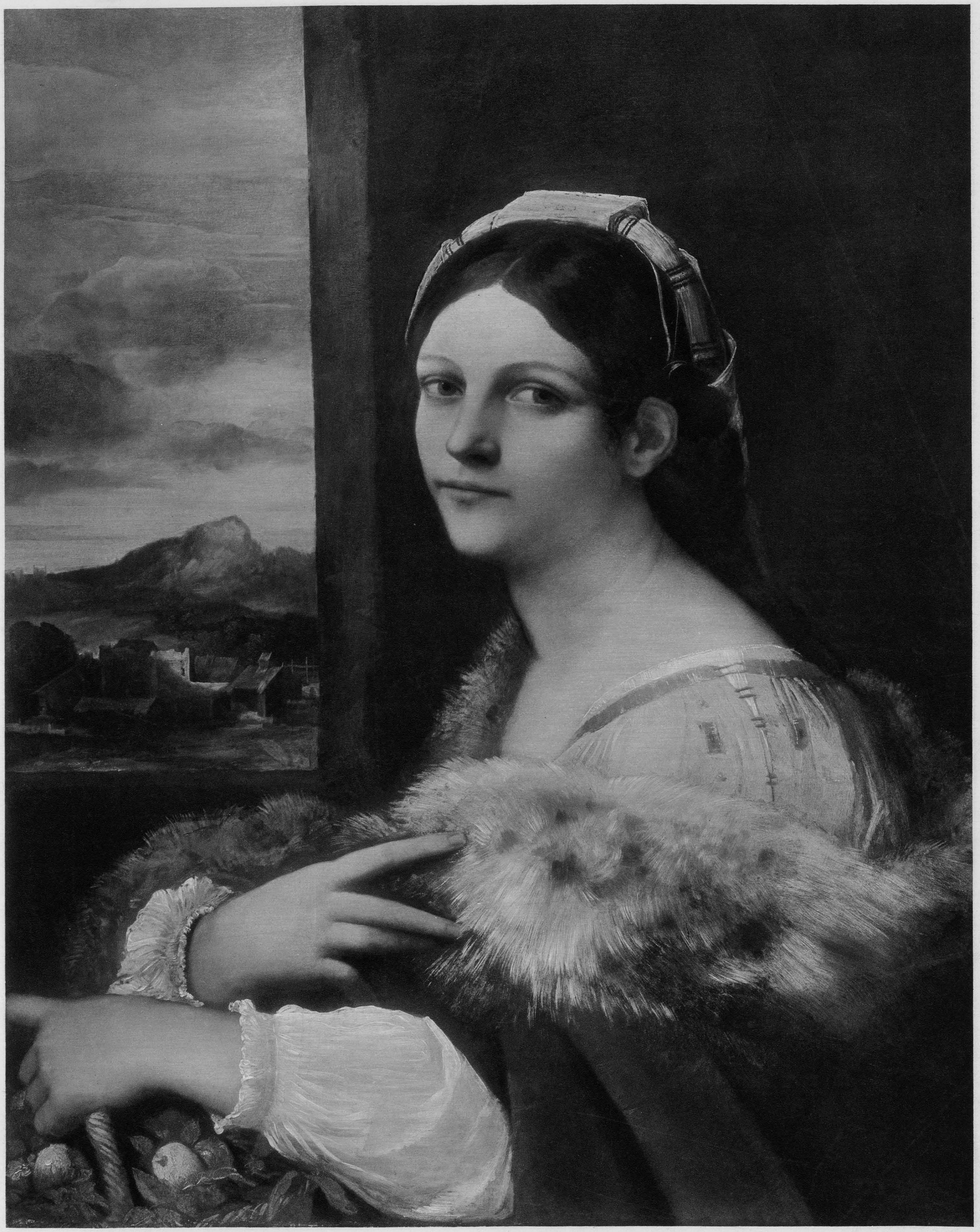
Въ сборникѣ гравюръ съ „выдающихся картинъ въ Англіи“, изданномъ въ 1779 г. Бойделлемъ, воспроизведена картина „Святая Доротея“, находившаяся въ галереѣ горцога Мальборо, въ Бленгеймѣ, и считавшаяся написанной Рафаэлемъ. Лѣтъ двадцать тому назадъ, она была пріобрѣтена изъ этой галереи для Берлинскаго музея, уже не какъ твореніе „великаго урбинца“, а какъ превосходная картина Себастіано дель-Піомбо, художника, не уступающаго ему, если не во всемъ, то по крайней мѣрѣ въ чисто живописныхъ качествахъ. Въ Бленгеймѣ она слыла портретомъ возлюбленной Рафаэля, Форнарины. Но съ того времени, какъ признали, что картина эта принадлежитъ не ему, названіе ея измѣнилось. Изображенная въ ней молодая женщина не имѣетъ ничего общаго со знаменитой дочерью булочника, наружность которой извѣстна по ея портретамъ въ галереяхъ Барберини, Питти и Страсбургскаго музея, кромѣ красивыхъ, благородныхъ формъ и костюма римлянокъ. Какъ святую Доротею, художникъ охарактеризовалъ ее только корзинкой съ плодами, на которой покоится ея лѣвая рука. Вообще же картину считаютъ портретомъ красавицы-итальянки, имя которой, „Доротея“, выставлено на упомянутой корзинѣ. Такіе идеалистическіе женскіе портреты началъ писать Джорджоне; ихъ вышло много изъ-подъ кисти Тиціана въ раннюю пору его дѣятельности, и въ особенности изъ-подъ кисти Пальмы. Себастіано дель-Піомбо ввелъ ихъ въ моду въ Римѣ, когда, въ 1511 г., переселился туда изъ Венеціи. Сильныя, блестящія краски, тонкая гармонія тоновъ, полные настроенія ландшафтные дальніе планы въ подобныхъ картинахъ Себастіано производили на римлянъ большое впечатлѣніе; самъ Рафаэль не могъ не поддаться этому впечатлѣнію, и нелюдимый Микеланджело, цѣня необычайную даровитость молодого венеціанца, подружился съ нимъ: въ величавыхъ формахъ этого чуднаго произведенія уже сказывается вліяніе мощнаго флорентійца.



Себастіано дель-Піомбо. „Святая Доротея“

Королевская картинная галлерея въ Берлинѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



АНДРЕА МАНТЕНЬЯ

(ANDREA MANTEGNA)

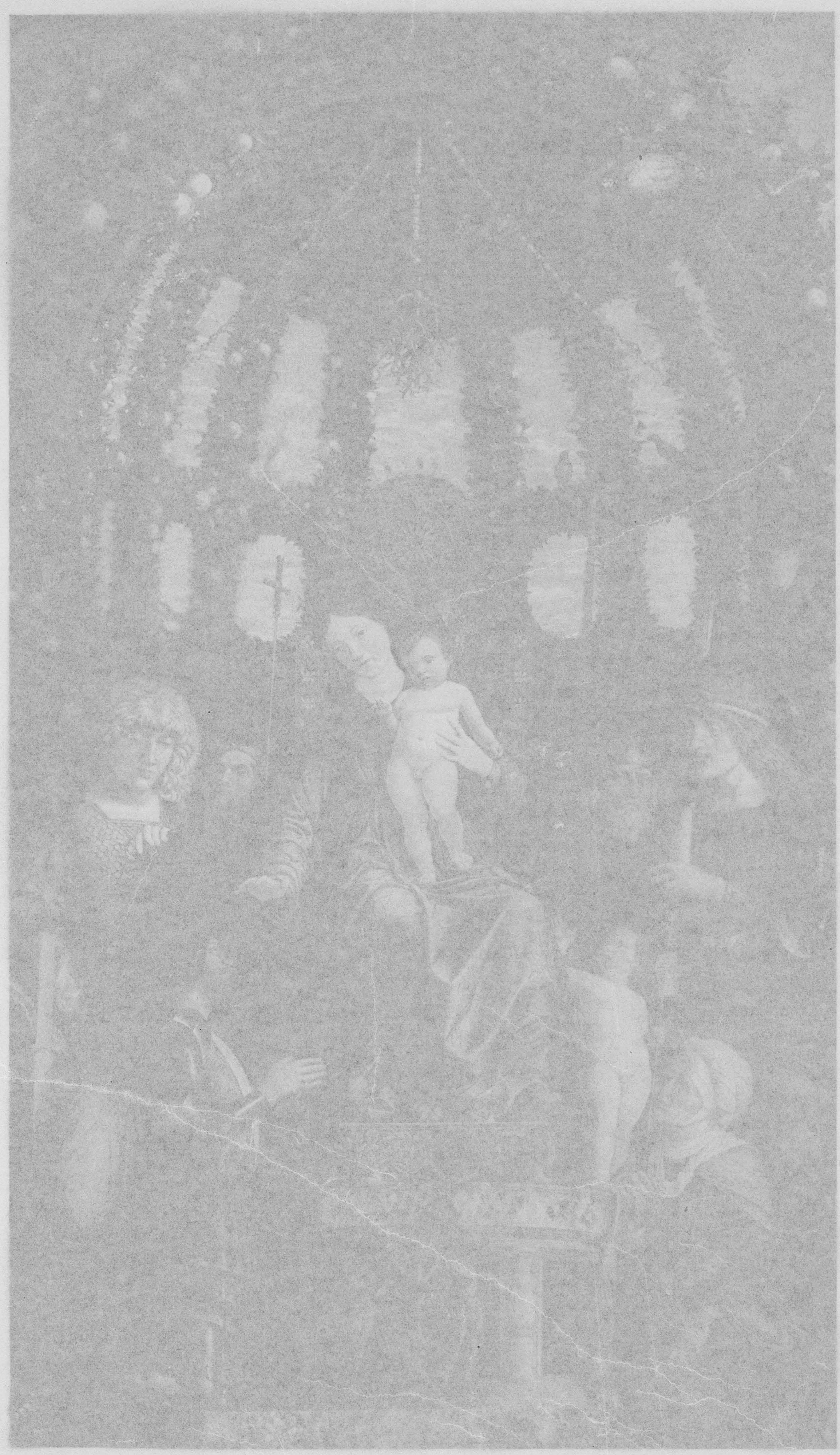
РОД. ВЪ ВИЧЕНЦѢ, ВЪ 1431 Г.; УМ. ВЪ МАНТУѢ, ВЪ 1504 Г.

ПАДУАНСКАЯ ШКОЛА

МАДОННА ДЕЛЛА-ВИТТОРІА

Доброю частью своей безподобной коллекціи сокровищъ живописи Луврскій музей въ Парижѣ обязанъ невнимательности австрійскаго правительства въ отношеніи его прежнихъ итальянскихъ областей. Когда въ 1815 г. союзныя державы возвратили прежнимъ собственникамъ всѣ драгоцѣнные памятники искусства, собранные Наполеономъ I со всей Европы въ Луврѣ, Австрія не позаботилась о великолѣпныхъ картинахъ, вывезенныхъ туда изъ венеціанскихъ и ломбардскихъ провинцій, а потому онѣ остаются въ этомъ музеѣ и въ настоящее время. Между ними находится большая картина Андреа Мантеньи, такъ называемая „Мадонна делла-Витторіа“ (Мадонна Побѣды), написанная по заказу маркграфа Франческо Гонзаги въ память побѣды при Форново, одержанной имъ надъ французскимъ королемъ Карломъ VIII въ 1495 г. Во время битвы, когда жизни молодого маркграфа грозила опасность, онъ далъ обѣтъ соорудить церковь во имя Богоматери. Эта церковь была воздвигнута на мѣстѣ дома, который одинъ богатый мантуанскій еврей, Даніеле Норса, выстроилъ тамъ, гдѣ передъ тѣмъ стояла статуя Мадонны. Хотя это было сдѣлано имъ съ разрѣшенія епископа, однако еврея принудили снести его домъ и, кромѣ того, уплатить Мантеньѣ сто десять дукатовъ за означенную картину, поставленную надъ главнымъ алтаремъ церкви. Маркграфъ, въ полномъ вооруженіи, стоитъ, преклонивъ свои колѣни, на ступенькѣ, ведущей къ трону Мадонны, и молитъ Ее о побѣдѣ. Вооруженные архангелъ Михаилъ и св. Георгій простираютъ для него покровъ Богоматери. Надъ ея трономъ высится красивая бесѣдка, обвитая зеленью съ плодами. Съ другой стороны трона стоитъ, также колѣнопреклоненная, св. Елизавета.

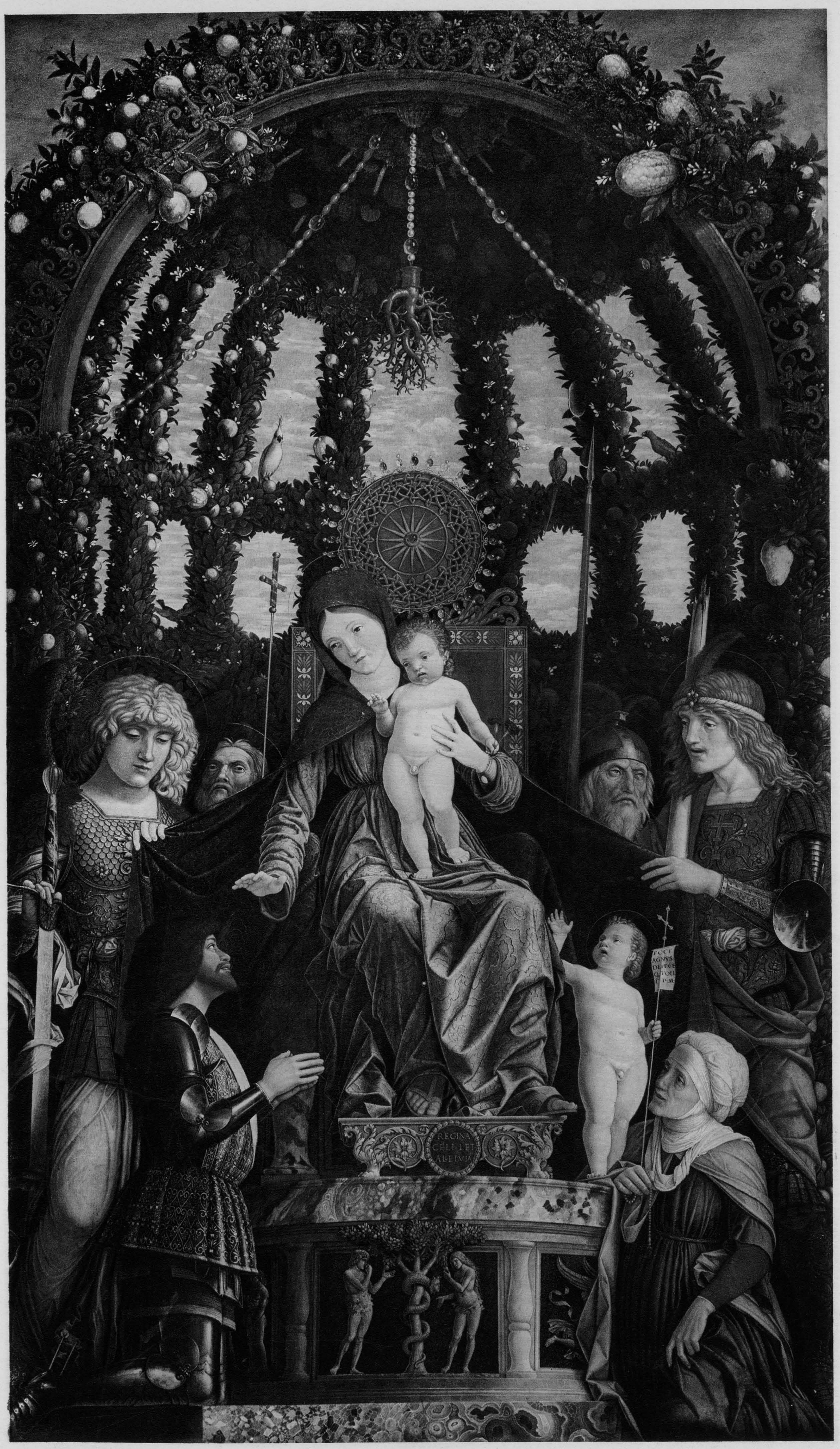
29



Андреа Мантенья. „Мадонна делла-Витторіа“

Лувръ въ Парижѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.


REGINA
CELI LET
ALELVIA
ECCE
AGNVS
DEI ECCE
Q TOLL
P·M

АНДРЕА МАНТЕНЬЯ

(ANDREA MANTEGNA)

РОД. ВЪ ВИЧЕНЦѢ, ВЪ 1431 Г.; УМ. ВЪ МАНТУѢ, ВЪ 1506 Г.

ПАДУАНСКАЯ ШКОЛА

СВЯТОЙ ГЕОРГІЙ

Великому скульптору Донателло въ Средней Италіи, въ отношеніи художественно-историческаго значенія и обширнаго вліянія, можетъ быть противопоставленъ въ Верхней Италіи живописецъ Андреа Мантенья, послѣдователь Донателло, образовавшійся въ Падуѣ подъ его вліяніемъ. Какъ мраморная статуя св. Георгія, исполненная для Орсанмикеле, во Флоренціи, и хранящаяся теперь въ тамошнемъ Національномъ Музеѣ, считается образцовымъ произведеніемъ Донателло, такъ точно и небольшая икона этого святого, находящаяся въ галлереѣ Венеціанской Академіи Художествъ, представляетъ собою истинный перлъ среди созданій Мантеньи. То и другое произведенія прекрасно характеризуютъ ихъ исполнителей и выказываютъ большое различіе между ними. Въ статуѣ Донателло св. Георгій дышитъ торжествомъ побѣды и гордымъ сознаніемъ своего достоинства; на картинѣ Мантеньи онъ — скромный юноша, съ оттѣнкомъ сентиментальности въ экспрессіи. У Донателло это — воинъ съ мощнымъ тѣлосложеніемъ, съ гордой осанкой и съ вызывающимъ взглядомъ; св. Георгій Мантеньи — прелестный юноша въ великолѣпномъ вооруженіи, несмѣло и удивленно глядящій въ сторону. Чрезвычайно тщательное исполненіе, которымъ отличаются всѣ картины Мантеньи, доходитъ здѣсь почти до миніатюристическаго. Колоритъ сильнѣе и теплѣе, чѣмъ въ другихъ произведеніяхъ этого мастера. Фигура юноши, рядомъ съ убитымъ имъ фантастическимъ чудовищемъ, ярко и рельефно выдѣляется на фонѣ красиваго пейзажа, представляющаго нѣсколько измѣненный видъ гористой родины Мантеньи, съ гордыми замками, укрѣпленными городками и другими живописными деталями.

ЯКОПО ПАЛЬМА, ПРОЗВ.
ПАЛЬМА ВЕККІО (СТАРШІЙ)

(PALMA VECCHIO)

РОД. ВЪ СЕРИНАЛЬТѢ ОКОЛО 1480 Г., УМ. ВЪ ВЕНЕЦІИ ВЪ 1528 Г.

ВЕНЕЦІАНСКАЯ ШКОЛА

АДАМЪ И ЕВА

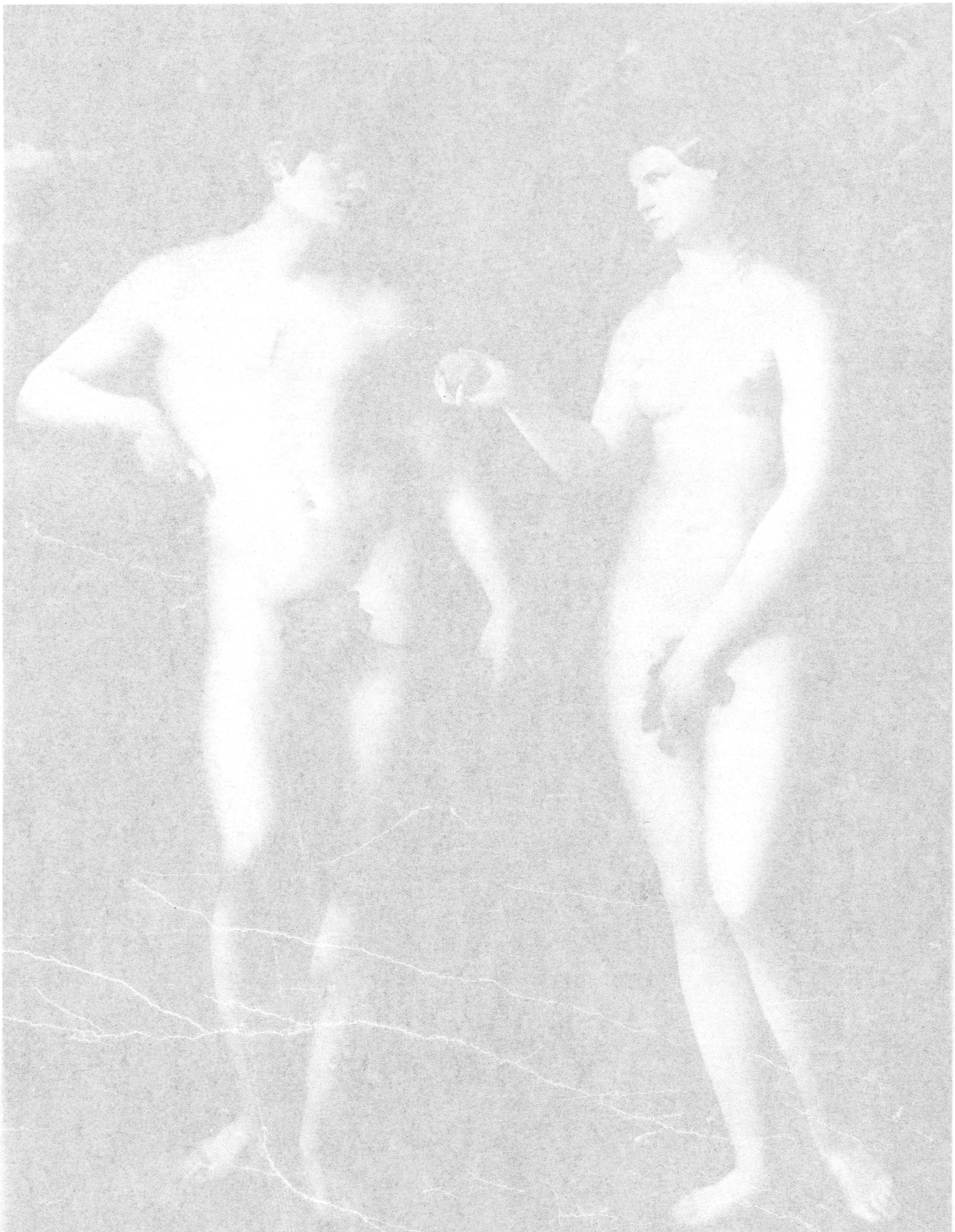
Веккіо, ученикъ Беллини, развился подъ вліяніемъ Чимы, Карпачіо и Тиціана. Онъ отличается красивой композиціей и обладаетъ блестящимъ и теплымъ колоритомъ, свойственнымъ мастерамъ венеціанской школы. Его фигуры съ мягкими, широкими складками одеждъ исполнены широкаго благороднаго стиля, но у него отсутствуетъ торжественность и драматичность другихъ венеціанцевъ. Онъ изображаетъ красивое и спокойное человѣческое тѣло, не волнуемое никакими страстями.

Одно изъ лучшихъ произведеній Пальмы „Адамъ и Ева“, хранящееся въ Брауншвейгской галлереѣ, долго приписывалось Джорджоне. Къ сожалѣнію, надъ этой чудной картиной (именно вслѣдствіе того, что ее окружали большой заботой и вниманіемъ) слишкомъ усердно поработали благонамѣренные, но неумѣлые реставраторы. Однако, имъ все же не удалось уничтожить прекраснаго впечатлѣнія, производимаго картиной.

Пластической моделью художнику послужили великолѣпныя статуи другого венеціанца, А. Ризо, на фасадѣ дворца Дожей въ Венеціи; но Пальма, подъ вліяніемъ зрѣлаго Возрожденія смягчилъ энергичный натурализмъ средневѣковаго скульптора болѣе красивыми и изящными формами. Наиболѣе сильное впечатлѣніе производитъ картина благодаря своему чудному колориту, золотистымъ тонамъ красиваго нагого тѣла, которое такъ ярко и рельефно выдѣляется на темной зелени деревъ.

Эрмитажъ владѣетъ однимъ изъ часто повторяемыхъ Пальмой „Святыхъ Семействъ“ съ полными жизни и духовнаго спокойствія фигурами, сгруппированными на фонѣ красиваго пейзажа, а также сильно пострадавшимъ, но все же прекраснымъ, мужскимъ портретомъ.

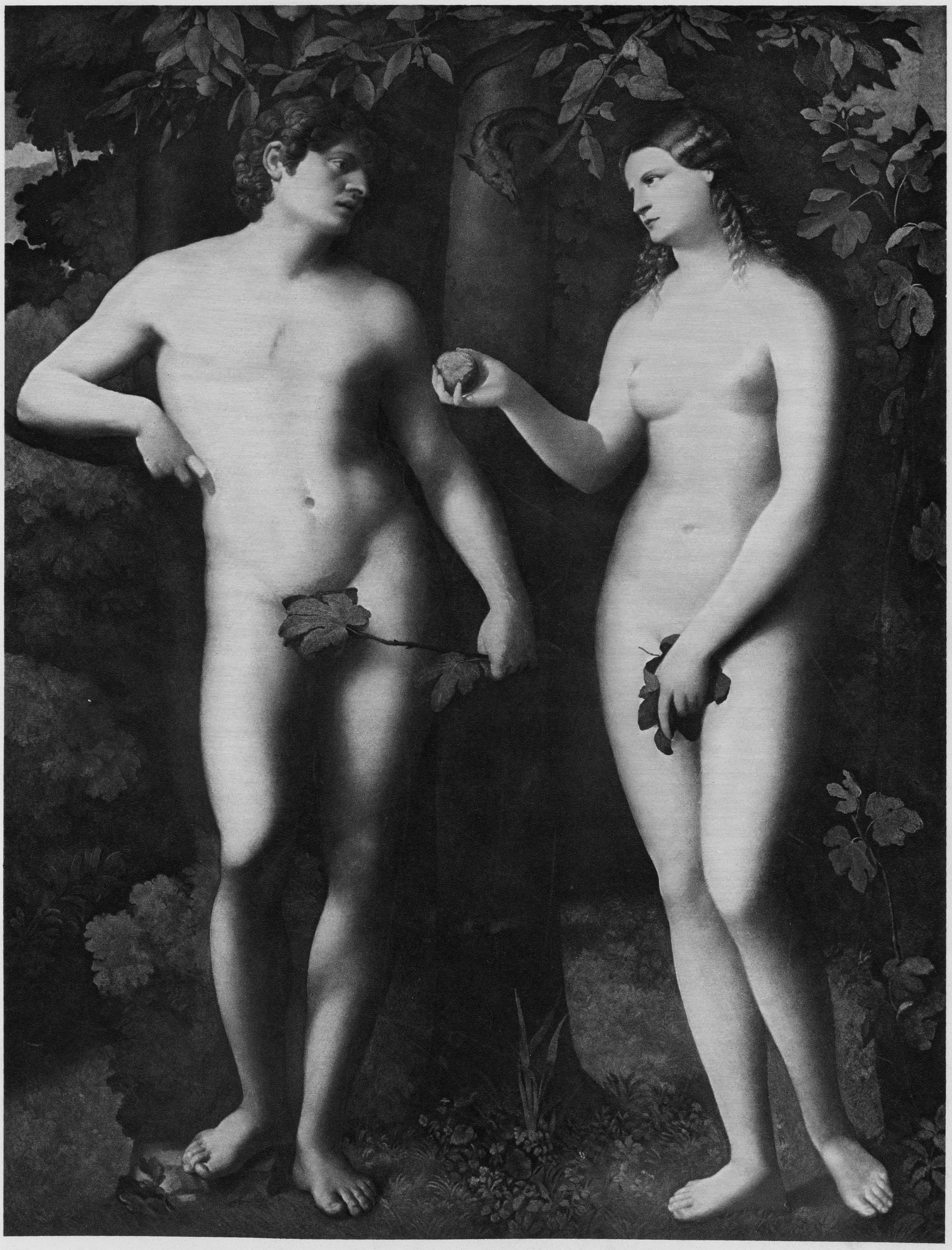
30



Якопо Пальма, прозв. Пальма Веккіо Старшій. „Адамъ и Ева“

Герцогскій музей въ Брауншвейгѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб,



30

ДЖУЛІО ПИППИ, ПРОЗВ. РОМАНО

(GIULIO PIPPI, ROMANO)

РОД. ВЪ РИМѢ, ВЪ 1492 ИЛИ 1498 Г.; УМ. ВЪ МАНТУѢ, ВЪ 1546 Г.

РИМСКАЯ ШКОЛА

ФОРНАРИНА

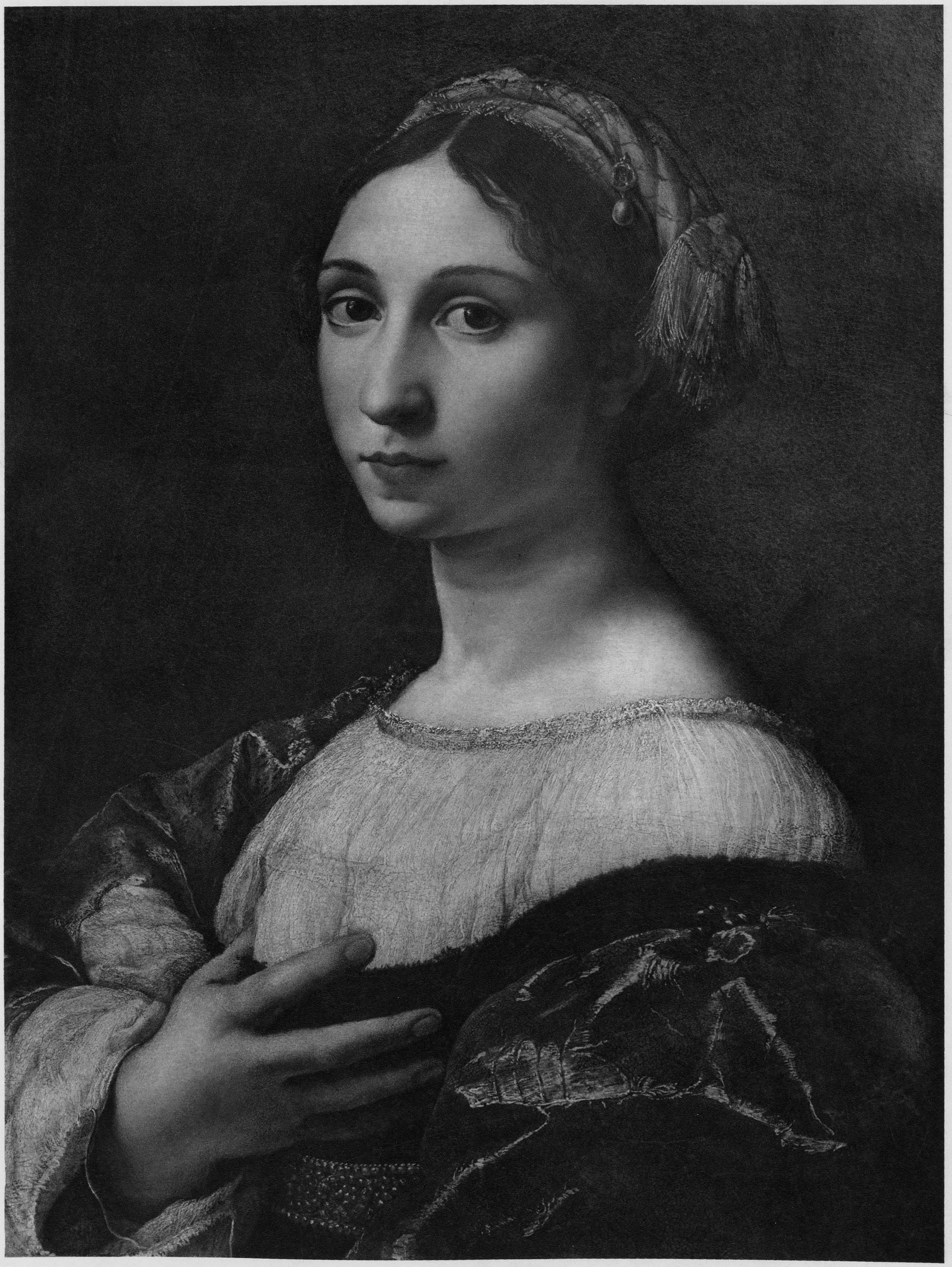
Вазари разсказываетъ, что у Рафаэля было нѣжное сердце, постоянно нуждавшееся въ любви, но что въ Римѣ была у него возлюбленная, которой онъ остался вѣренъ до конца своей жизни. Преданіе, разукрасившее біографію великаго художника разными анекдотами, преимущественно по части его сердечныхъ дѣлъ, гласитъ, что эта возлюбленная была дочь нѣкоего булочника (fornaro), Форнарина, и что будто-бы она служила Рафаэлю натурщицей при исполненіи многихъ изъ его произведеній, напр. для прелестнаго этюда, находящагося въ галлереѣ Барберини, на которомъ имѣется надпись: RAPHAEL VRBINAS, означающая, однако, не принадлежность этой картины кисти Рафаэля, а — какъ теперь доказано — то, что онъ владѣлъ ею. Съ той же самой натурщицей, въ совершенно такой же позѣ, но въ облагороженномъ видѣ и въ болѣе богатой обстановкѣ, мы встрѣчаемся въ картинѣ „La Donna velata“ (Женщина подъ вуалью), въ галлереѣ Питти, во Флоренціи, хотя, быть можетъ, картина эта — только копія Сассоферато. Съ той же модели написаны Сикстинская Мадонна и Магдалина въ картинѣ „Св. Цецилія“, хранящейся въ Болонской галлереѣ. Что изображенное на этихъ картинахъ лицо — натурщица, бывшая своею въ мастерской Рафаэля въ то время, когда писались эти картины, — доказываетъ и воспроизведенный въ нашей геліогравюрѣ „Портретъ Форнарины“, въ Страсбургской галлереѣ, какъ своимъ сходствомъ съ портретомъ въ галлереѣ Барберини, работы самого Рафаэля, такъ и манерой компоновки и исполненія, похожей на Рафаэлевскую. Поза изображенной особы — почти та же, черты лица очевидно принадлежатъ той же женщинѣ; римскій головной уборъ, до красивой шпильки съ жемчужиной включительно, почти тотъ же, роскошный нарядъ сходенъ съ нарядомъ на картинѣ „La Donna velata“. Но авторъ этого портрета, ученикъ великаго мастера, очевидно Джуліо Романо, боязливо придерживался оригинала: онъ рабски передалъ черезчуръ короткій низъ лица, черезчуръ крупный носъ, незначительное выраженіе прекрасныхъ и большихъ глазъ, ничуть не льстя оригиналу, пожалуй, даже съ излишнимъ натурализмомъ. Но въ великолѣпномъ, блестящемъ колоритѣ, въ мягкихъ переходахъ изъ тона въ тонъ, въ тщательности рисунка и лѣпки, художникъ постарался выказать все свое искусство, быть можетъ, въ угоду своему учителю, на глазахъ котораго писалась эта картина.

31

Джуліо Пиппи, прозв. Романо. „Форнарина“

Картинная галлерея въ Страссбургѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб



3

РАФАЭЛЬ

(RAFAELLO DI GIOVANNI SANTI)

РОД. ВЪ УРБИНО ВЪ 1483 Г.; УМ. ВЪ РИМѢ ВЪ 1520 Г.

РИМСКАЯ ШКОЛА

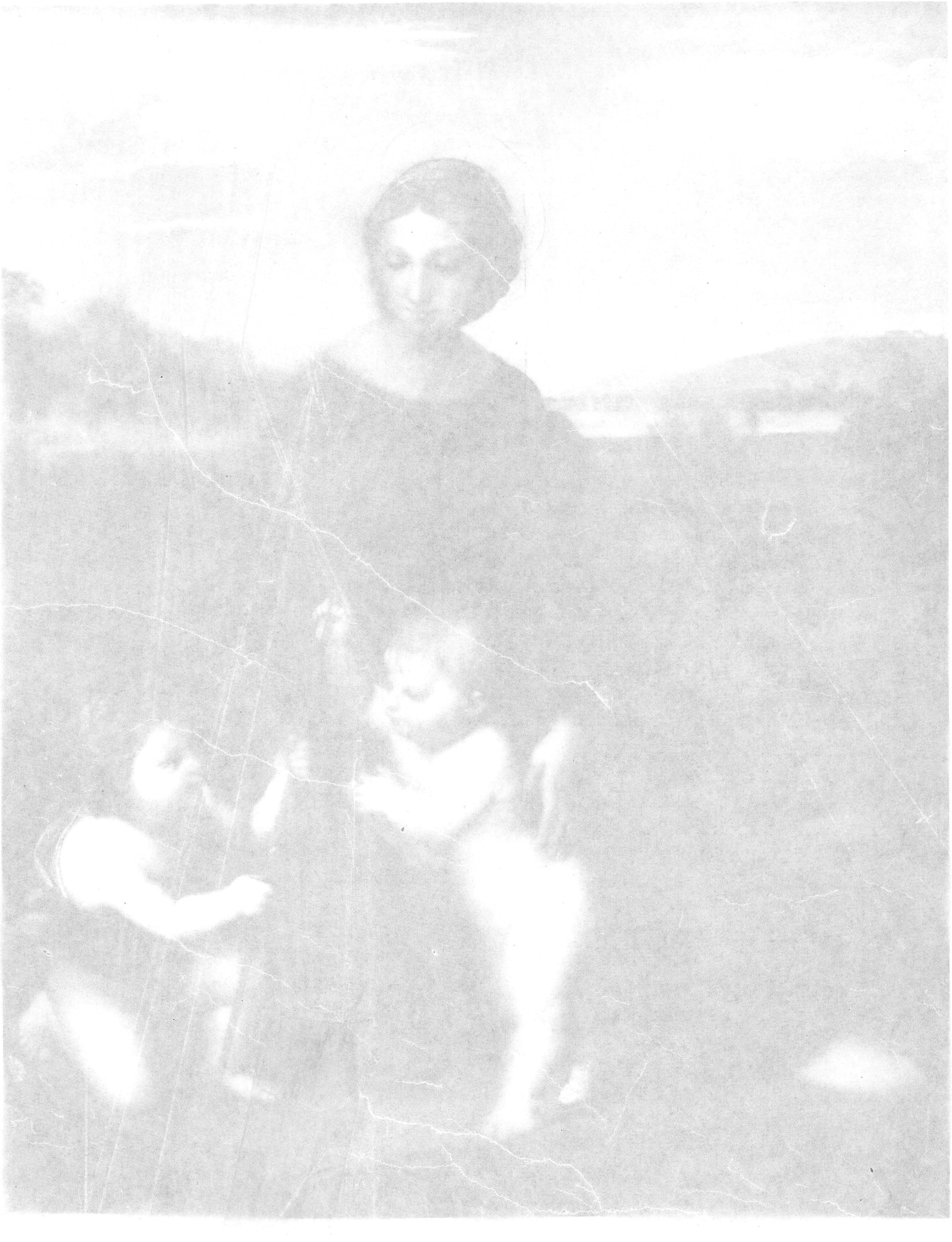
МАДОННА ВЪ ЗЕЛЕНИ

Случаются такіе моменты въ жизни, когда мы жаждемъ страстнаго возбужденія, требуемъ борьбы и ненавидимъ все красивое и пріятное. Но проходитъ время, протекаютъ годы, и нами овладѣваетъ желаніе покоя, мира, мы ощущаемъ вѣяніе кроткаго и мягкаго чувства. Настроеніе создаетъ характеры, а характеры кладутъ печать на свое время. Проникать въ настроеніе, въ чувство другихъ людей и обогащать свою собственную жизнь опытомъ, страданіемъ и радостями другихъ—вотъ въ чемъ состоитъ главная прелесть художественнаго созерцанія. Но для этого мы должны научиться понимать языкъ художника, а языкъ живописца есть жизнь, отраженная во всемъ, что видимо глазу. Полные вѣры въ красоту этого міра должны мы подступать къ твореніямъ Рафаэля. Но это не такъ легко. Намъ трудно оторваться отъ дѣйствительности, отъ окружающей обстановки и перенестись на ту почву, гдѣ возникли эти картины. Только тотъ, кто своими глазами видѣлъ мягкія очертанія горъ Умбріи и сіяющій блескъ итальянскаго солнца, можетъ понять красоту рафаэлевыхъ созданій.

Остановимся передъ картиной Рафаэля. Въ тихомъ умиленіи и со спокойной думой мы должны созерцать эту дивную гармонію.

Красота выраженія доступна пониманію каждаго человѣка. Маленькій Іоаннъ, застѣнчиво стоящій на колѣняхъ передъ исполненнымъ дѣтскаго величія Младенцемъ—восхитителенъ. На устахъ Маріи играетъ улыбка. Формы дѣтей съ большими головами, короткими шеями и длинными туловищами напоминаютъ еще манеру Перуджино. Однако, хотя онѣ не пріобрѣли еще флорентинской подвижности, но въ округленности ихъ уже замѣчается успѣхъ въ сравненіи съ произведеніями учителя Рафаэля. — Но проникнемъ глубже въ душу художника, туда, гдѣ трепещетъ его сердце и бьется пульсъ его темперамента. Какое наслажденіе слѣдить за тѣмъ, какъ художникъ борется съ матеріальными препятствіями! Эта борьба похожа на игру. Божественная фантазія Рафаэля съ изумительной легкостью преодолѣваетъ затрудненія.

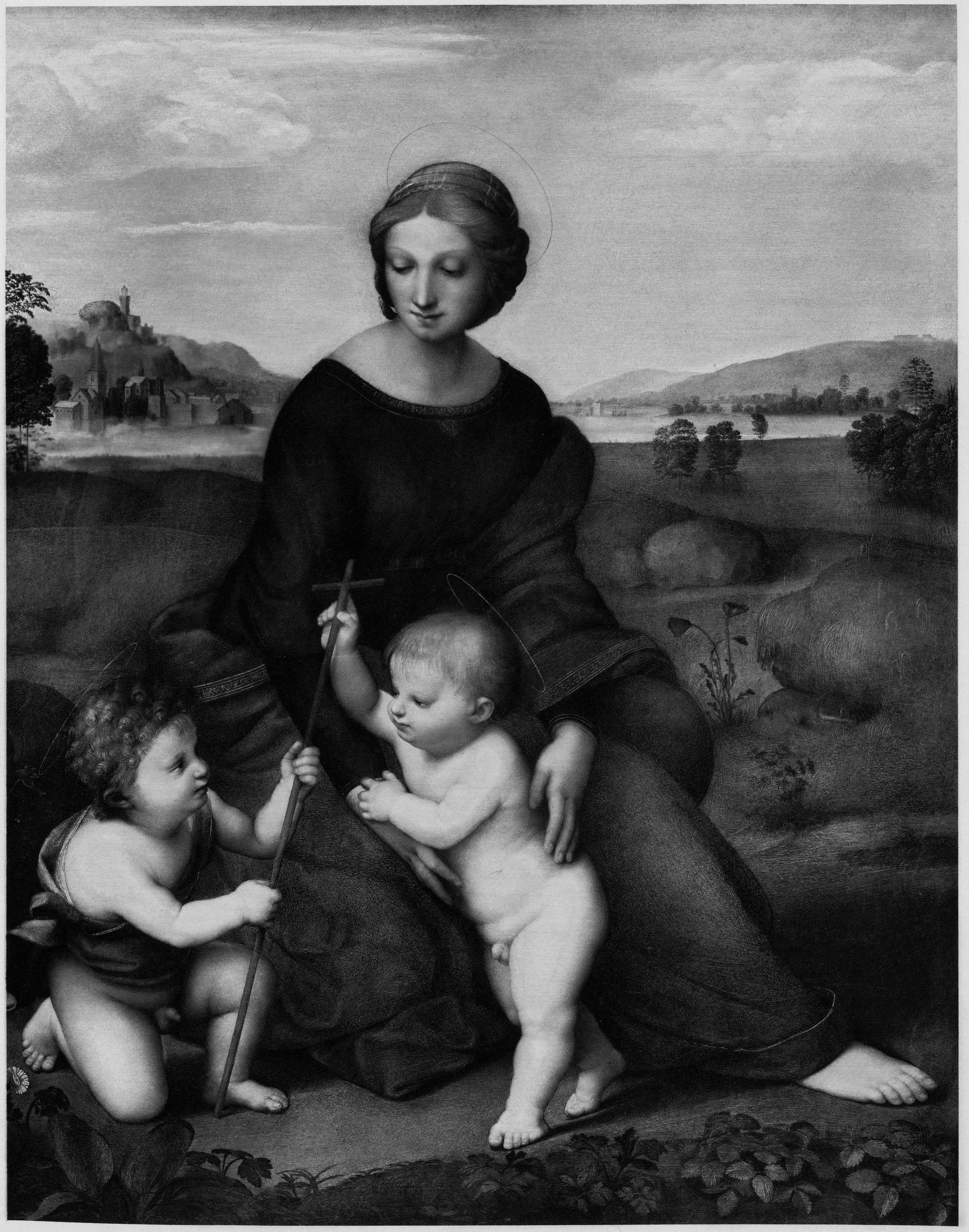
Нигдѣ вы не увидите усилія, ничего вымученнаго—вездѣ одно совершенство и ни слѣда умствованія и мрачной философіи. Теоретическія проблемы онъ беретъ отъ другихъ: такъ, напр., равносторонній треугольникъ въ основѣ и его композиціи. На нашей картинѣ, первой въ длинномъ рядѣ „Мадоннъ въ зелени“, эта основа выражена особенно ясно. Картинѣ этой присуща еще нѣкоторая плоскость, сообразно съ которой и колоритъ ея выдержанъ въ общихъ свѣтлыхъ тонахъ. Воздушно-голубой тонъ мантіи и неба преобладаетъ, тогда какъ контрастомъ красному тону одежды Маріи служитъ нѣжная зелень луга. Поворотъ головы Маріи влѣво даетъ профильному положенію тѣла легкій контрапостъ. Это только начало пути, начало побѣды, которую геній Рафаэля одержалъ въ переходѣ отъ распредѣленія фигуръ на одной плоскости къ пластичнымъ группамъ и къ сильной композиціи съ массой фигуръ въ воздушной перспективѣ.



Рафаэль. „Мадонна въ зелени“

Императорскій музей въ Вѣнѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



АНДРЕА ДЕЛЬ-САРТО

(ANDREA DEL SARTO)

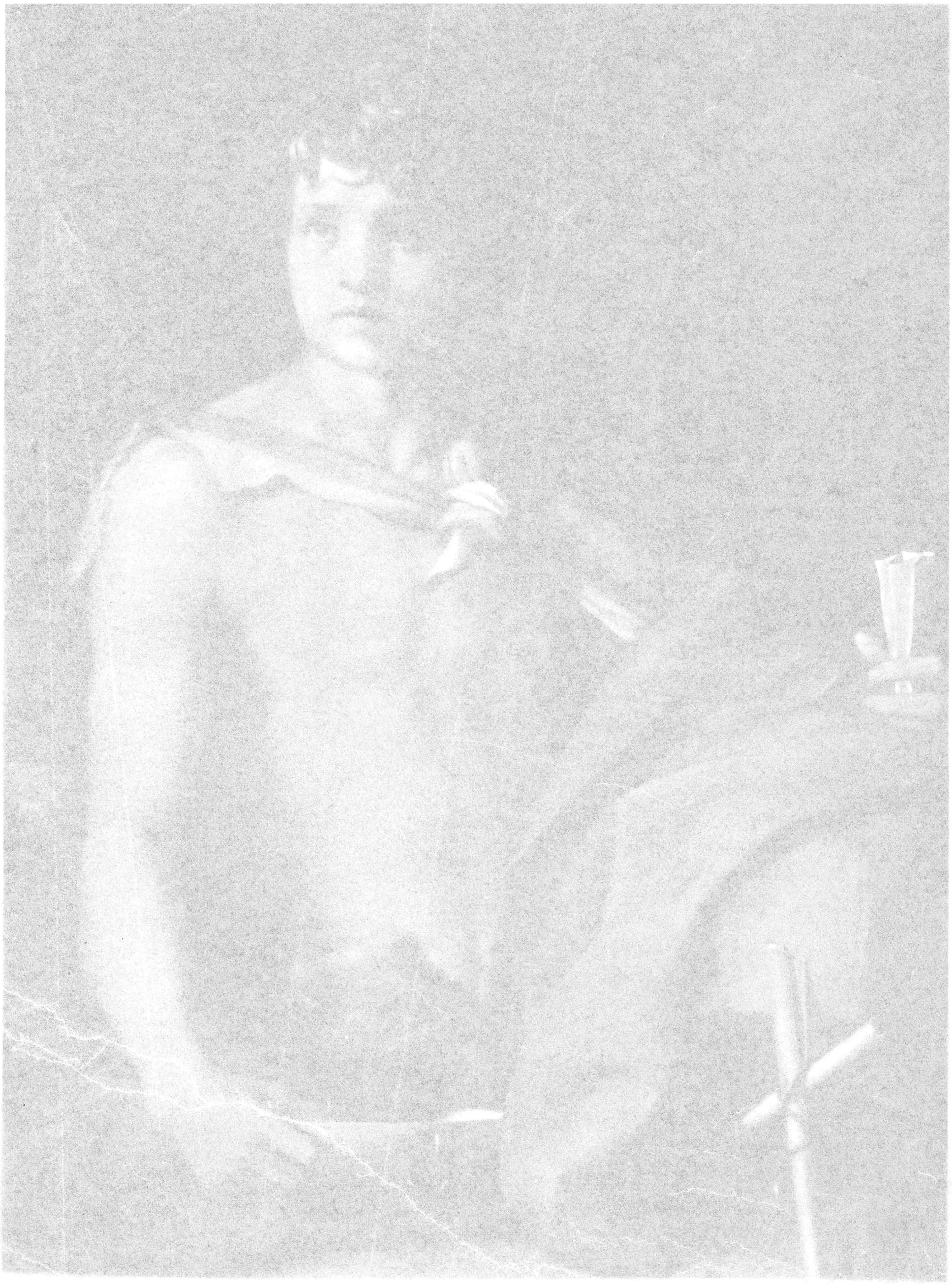
РОД. ВО ФЛОРЕНЦИИ ВЪ 1486 ВЪ Г.; УМ. ТАМЪ ЖЕ ВЪ 1531 Г.

ФЛОРЕНТИНСКАЯ ШКОЛА

СВ. ІОАННЪ КРЕСТИТЕЛЬ

Андреа д'Аньоло или д'Аньоло-ди-Франческо, прозванный, по профессіи своего отца, портного, дель-Сарто, одинъ изъ главныхъ представителей полнаго расцвѣта флорентинской живописи. Ученикъ сперва незначительнаго художника, Джана Барилле, а потомъ Пьеро ди-Козимо, онъ развился окончательно подъ вліяніемъ Леонардо да-Винчи, Микель-Анджело и фра-Бартоломмео. Произведенія его отличаются непринужденной и оживленной группировкой фигуръ, свѣжестью колорита и тою бархатистой туманностью стушовки, которую итальянцы называютъ sfumato. Извѣстный нѣмецкій художественный критикъ Я. Буркгардтъ говоритъ объ Андреа дель-Сарто, что „ему недостаетъ того, что называется прекрасной душой“, и порицаетъ его за „нѣкоторое равнодушіе къ высшей красотѣ выраженія“. Это отсутствіе глубокаго чувства и субъективнаго одушевленія Буркгардтъ допускаетъ въ тѣхъ композиціяхъ А. дель-Сарто, въ которыхъ они не требовались, и потому, какъ на шедевръ этого мастера, указываетъ на картину галлереи палаццо Питти во Флоренціи, „Іоаннъ Креститель“, — одно изъ любимѣйшихъ въ Италіи произведеній искусства, благодаря, быть можетъ, тому, что здѣсь изображенъ юноша чудной красоты, типичный итальянецъ, а также вслѣдствіе выдающихся качествъ картины: искусной постановки фигуры въ пространствѣ, мягкихъ контрастовъ въ положеніи различныхъ частей тѣла, тонко разыгранной свѣтотѣни при яркомъ освѣщеніи, рельефно отдѣляющемъ красивое тѣло отъ темнаго фона сопоставленіемъ толстой ткани и грубой шкуры съ нѣжно блестящей кожей, и, наконецъ, мягкой манеры письма, придающей краскамъ необыкновенную пріятность. Безъ Микель-Анджело художникъ не создалъ бы столь прелестной фигуры.

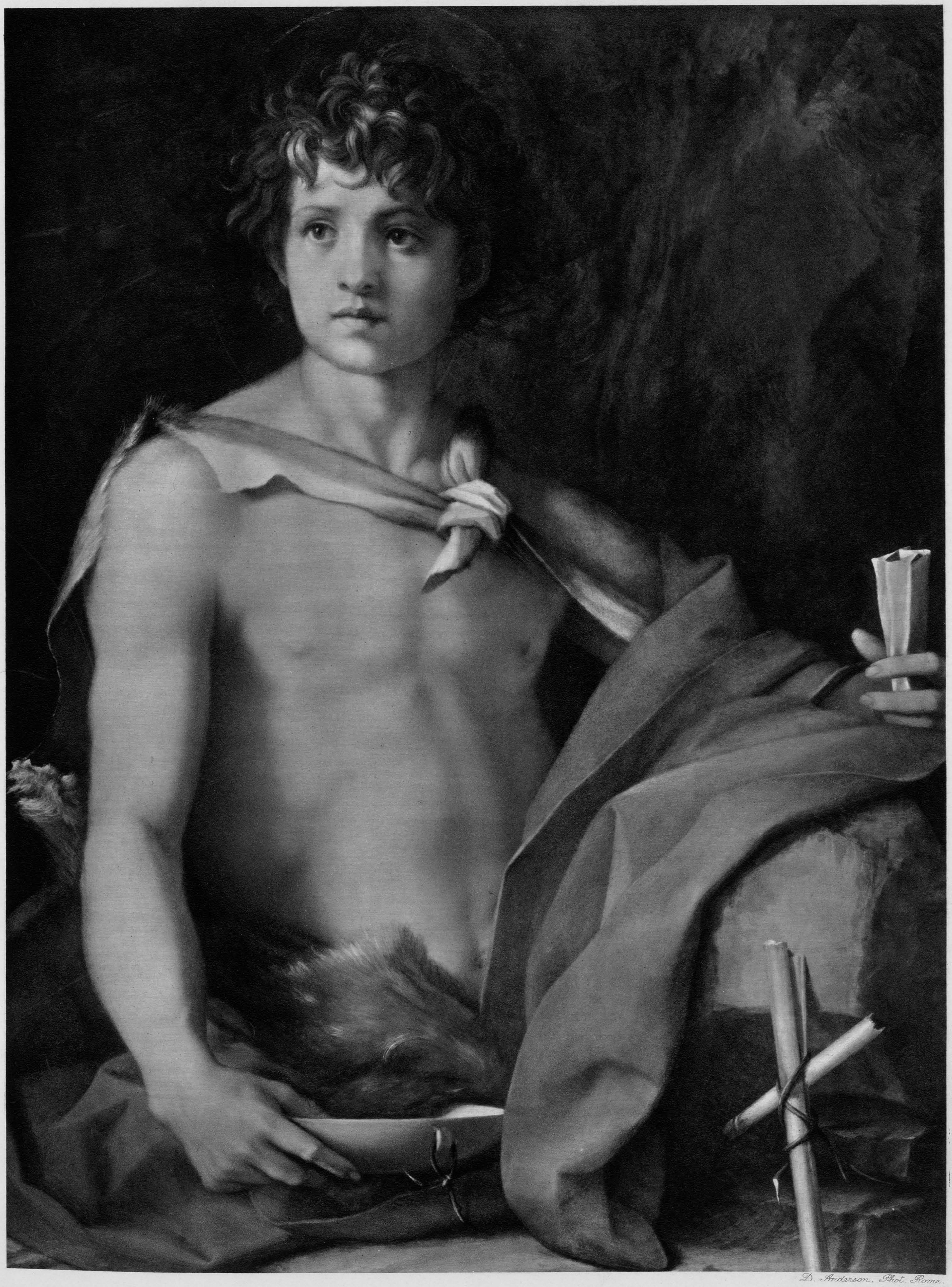
33
33



Андреа дель Сарто. „Св. Іоаннъ Креститель“

Королевская галлерея Палацо Питти во Флоренціи

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



D. Anderson, Phot. Rome.

САНДРО БОТИЧЕЛЛИ

(SANDRO BOTTICELLI)

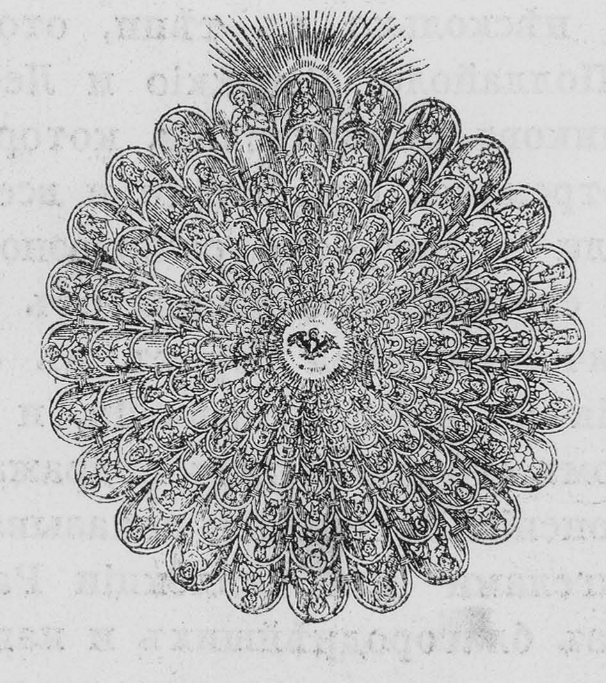
РОД. ВО ФЛОРЕНЦИИ ВЪ 1447 Г.; УМЕРЪ ТАМЪ ЖЕ ВЪ 1510 Г.

ФЛОРЕНТИНСКАЯ ШКОЛА

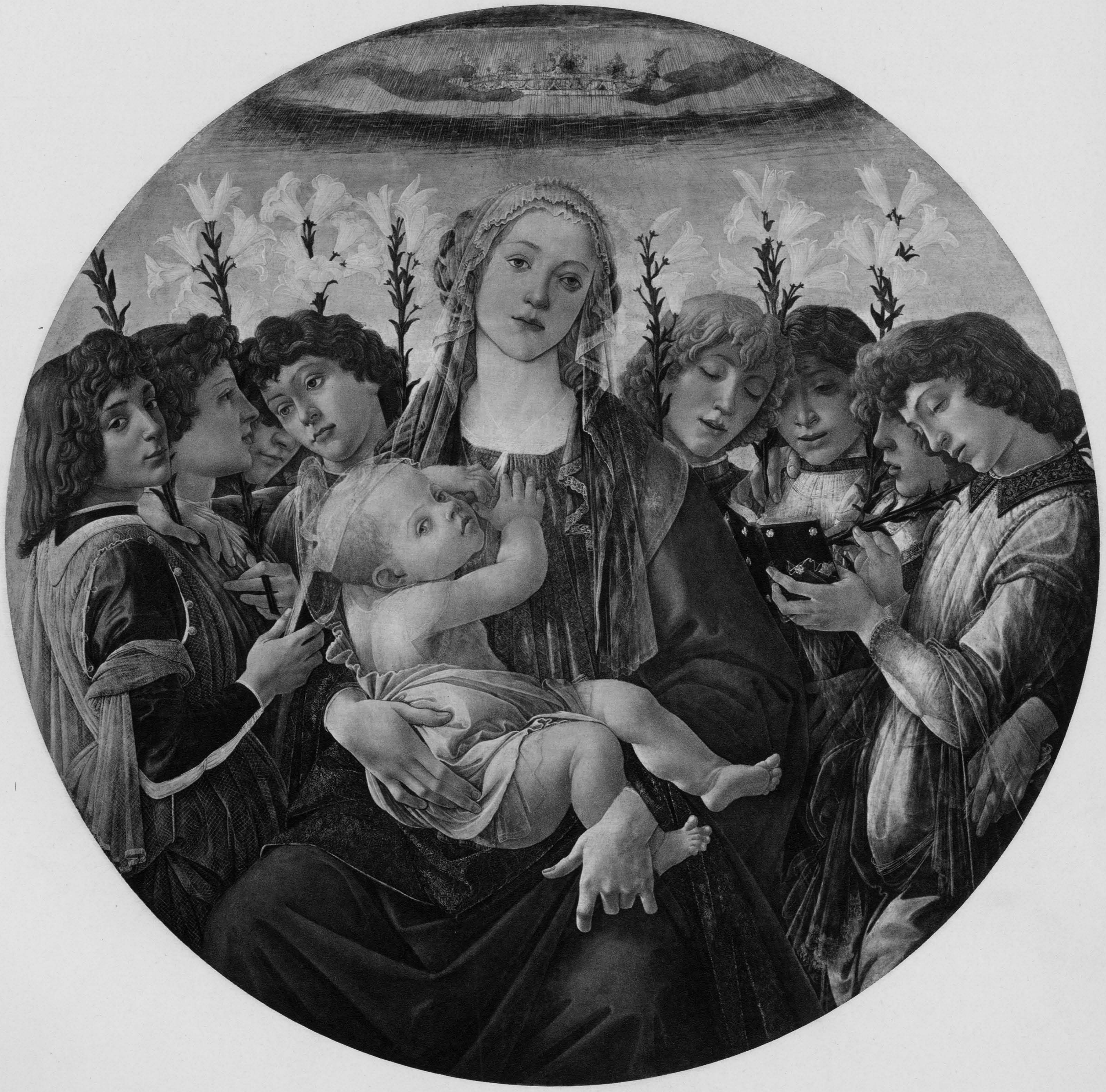
МАДОННА СЪ ПОЮЩИМИ АНГЕЛАМИ

По отношенію вліянія Ботичелли на массу, его значеніе въ развитіи искусства обнаружилось лишь спустя четыре столѣтія послѣ его творческой дѣятельности, именно въ школѣ англійскихъ прерафаэлитовъ, боготворившихъ флорентійскаго мастера. Въ свое же время Ботичелли, переживъ извѣстный періодъ славы при дворѣ Медичи, остался затѣмъ нѣсколько въ тѣни, отодвинутый успѣхами такихъ реалистовъ какъ: Поллайоло, Вероккіо и Леонардо. Ботичелли былъ однимъ изъ тѣхъ поклонниковъ Савонароллы, которые, послѣ его мученической смерти на кострѣ, отреклись отъ жизни и всецѣло предались молитвѣ и созерцанію. У Ботичелли это глубоко религіозное настроеніе перешло въ искусство, черезъ учителя его Филиппо Липпи, отъ Фра Анджелико. Искренняя средневѣковая, мистическая вѣра горитъ въ его мечтательномъ, полномъ страстнаго стремленія къ небу, настроеніи, и эта черта его живописи сдѣлалась высшимъ идеаломъ его новѣйшихъ подражателей. Насколько правы они были въ своемъ поклоненіи Ботичелли, показываетъ изображенная здѣсь „Мадонна съ поющими ангелами“ изъ коллекціи Рачинскаго (нынѣ въ Берлинскомъ музеѣ) — одно изъ благороднѣйшихъ и наиболѣе характерныхъ его созданій. Превосходно сохранившаяся картина даетъ намъ полное и ясное представленіе о намѣреніяхъ художника. Она принадлежитъ, очевидно, къ раннему періоду и мѣстами являетъ слѣды неумѣлости и угловатости (такъ, напр., голова и ноги Младенца нѣсколько скошены въ перспективѣ, затѣмъ слишкомъ силенъ раккурсъ двухъ ангельскихъ головъ), — но въ то же время это произведеніе полно удивительной простоты и естественности. Къ тому же оно написано съ чисто дѣтской искренностью и любовью, съ опредѣленнымъ намѣреніемъ дать въ общемъ настроеніе сверхземной тишины и нѣжности.

Вглядитесь, какъ тщательно и свободно отъ всякой манерности написана каждая деталь: граціозные повороты головы, спокойный мягкій взмахъ вѣкъ у ангеловъ слѣва и внимательно устремленные на ноты взоры поющихъ ангеловъ справа, строгая складка вокругъ полныхъ и твердыхъ устъ и, наконецъ, безконечно изящные въ своихъ разнообразныхъ положеніяхъ пальцы рукъ: одни держатъ книгу или лилію, другіе лежатъ спокойно или крѣпко сжаты.— Несмотря на очевидно тщательное и прилежное изученіе натуры, Ботичелли однако никогда не впадаетъ въ грубый реализмъ. При сохраненіи строгой симетріи картина производитъ впечатлѣніе какого-то далекаго далекаго видѣнія, въ которомъ ничто не выступаетъ съ рѣзкостью впередъ. Сама Марія сливается съ цѣлымъ, и ея вдумчивое лицо съ чисто ботичеллевскимъ наклономъ головы возвышается только на высоту лилій надъ головами ангеловъ, изъ которыхъ — въ ихъ симетричной группировкѣ, — ни одинъ не претендуетъ на выдающуюся роль. Къ сожалѣнію, о высшей красотѣ произведенія: объ изумительно ясныхъ и свѣтлыхъ тонахъ этой картины (написанной a tempera) можетъ дать понятіе только самъ оригиналъ. Эти чудныя, проникнутыя солнечнымъ свѣтомъ, краски производятъ, рядомъ съ тяжеловатой глубиной масляной живописи, впечатлѣніе какихъ-то серебристо переливающихся, нѣжныхъ лучей. Рядомъ съ блѣдно-тѣльнымъ тономъ выступаетъ голубой,— нѣжный свѣтлый въ небѣ и болѣе сочный и густой на мантіи Маріи. Свѣтлый, холодно-красный цвѣтъ одежды, покрытая золотымъ узоромъ зеленая ткань, прозрачныя краски воздушныхъ одѣяній ангеловъ — все это даетъ очаровательную, почти радостную игру тоновъ и свѣта.



34



34

САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ

(SANDRO BOTTICELLI)

РОД. ВО ФЛОРЕНЦІИ, ВЪ 1449 Г.; УМ. ТАМЪ ЖЕ, ВЪ 1510 Г.

ФЛОРЕНТИНСКАЯ ШКОЛА

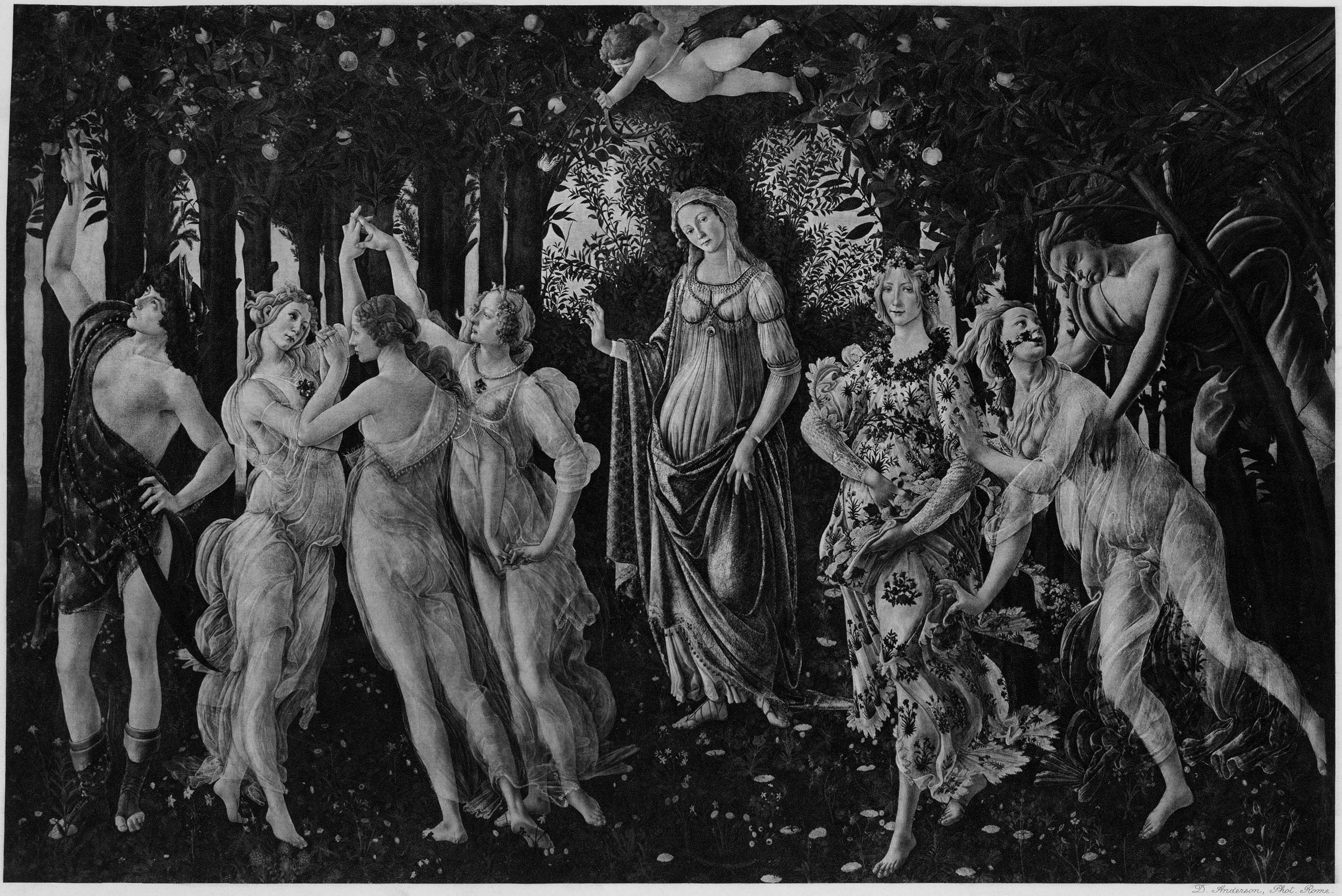
ВЕСНА

Картина Боттичелли „Весна“, одинъ изъ перловъ галлереи при Флорентинской Академіи, производитъ на художниковъ и на знатоковъ искусства вѣчно новое, вѣчно свѣжее впечатлѣніе. Помимо своего содержанія, которое связываютъ то съ поэмой Лоренцо Великолѣпнаго или его друга, Анджело Полиціано, то съ личностью Джульяно де'Медичи и его возлюбленной, Симонетты, картина эта привлекаетъ къ себѣ своеобразнымъ очарованіемъ: живостью породившей ее фантазіи, цѣломудренностью и благородствомъ ея композиціи, прекраснымъ колоритомъ и строгостью въ передачѣ натуры, — передачѣ, которая еще неумѣло, но честно стремится достигнуть совершенства и своей строгой стильностью увеличиваетъ прелесть картины. Подъ вліяніемъ этого произведенія въ Англіи уже полвѣка тому назадъ образовалось особенное художественное направленіе, значеніе котораго лишь недавно признано и на континентѣ. Это направленіе оказываетъ теперь на искусство, быть можетъ, еще бо́льшее вліяніе, чѣмъ самая картина Боттичелли. Однако она, въ отношеніи свѣжести и искренности выраженнаго въ ней чувства, неизмѣримо выше всѣхъ англійскихъ прерафаэлитовъ и въ особенности новѣйшихъ континентальныхъ стилистовъ.

Сандро Боттичели. „Весна“

Академія во Флоренціи

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



D. Anderson, Phot. Rome.

РАФАЭЛЛО ДИ ДЖІОВАННИ САНТИ

(RAFFAELLO DI GIOVANNI SANTI)

РОД. ВЪ УРБИНО 1483 Г., УМ. ВЪ РИМѢ ВЪ 1520 Г.

РИМСКАЯ ШКОЛА

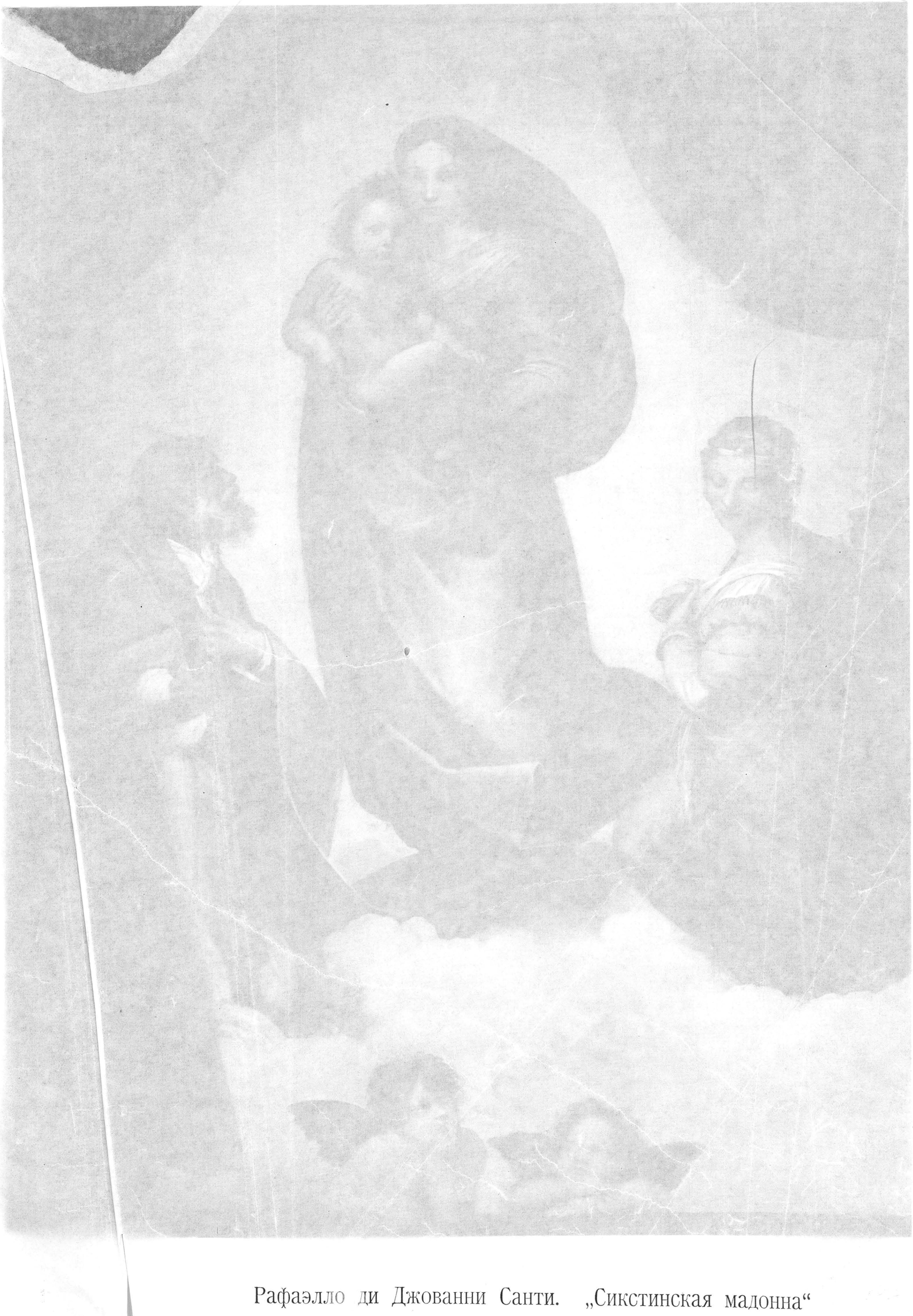
СИКСТИНСКАЯ МАДОННА

Рафаэлло ди Джіованни Санти, всемірно извѣстный подъ именемъ Рафаэля — одинъ изъ величайшихъ художниковъ всѣхъ временъ и народовъ. Онъ учился сначала у своего отца и у Тимотео Вити. На 16-мъ году его отдали въ ученье къ славному Пьетро Ваннучи, прозванному Перуджино, но вскорѣ геніальный ученикъ оставилъ далеко за собой своего учителя. Переселившись въ 1504 г. изъ Перуджіи во Флоренцію, Рафаэль началъ работать подъ вліяніемъ Ліонардо да Винчи и Микель-Анджело; здѣсь онъ также изучалъ превосходныя по своему глубокому реализму произведенія Мазаччіо. По выраженію Вазари, Рафаэль принадлежалъ къ тѣмъ немногимъ избранникамъ неба, въ лицѣ которыхъ оно совмѣщаетъ безконечное богатство своихъ даровъ, обыкновенно распредѣленное по частямъ между отдѣльными личностями. Высокое значеніе Рафаэля въ искусствѣ заключается въ томъ, что онъ воспринялъ и переработалъ въ себѣ то, что въ теченіе цѣлаго вѣка выработали и развили отдѣльные художники и школы въ Италіи, и такимъ образомъ далъ образцы полнаго совершенства. Необычайное дарованіе Рафаэля проявилось не только въ живописи, но и въ другихъ отрасляхъ искусства: въ архитектурѣ и въ скульптурѣ. Въ Римѣ имъ была построена вилла Мадама; вмѣстѣ съ Браманте онъ строилъ въ Ватиканѣ лоджіи, выходящія на дворъ Санъ-Дамазо, а во Флоренціи — великолѣпный дворецъ Пандольфини. Хотя и неизвѣстно, исполнялъ ли Рафаэль собственноручно скульптурныя работы, но онъ далъ модели и рисунки къ нѣсколькимъ мраморнымъ статуямъ въ Римѣ. Его работой считается также и „мертвый мальчикъ на дельфинѣ“, принадлежащій Спб. Эрмитажу.

Рафаэль написалъ цѣлый рядъ Мадоннъ. Всѣ онѣ полны необычайной прелести. Отъ его Марій вѣетъ небесной чистотой, и вмѣстѣ съ тѣмъ онѣ исполнены самой безусловной классической красоты. Прекраснѣйшей изъ его Мадоннъ безспорно должна считаться та, которая изъ церкви св. Сикста въ

Піаченцѣ была перенесена въ Дрезденскую Галлерею и составляетъ нынѣ ея лучшее украшеніе и гордость, привлекая къ себѣ ежегодно тысячи паломниковъ. Передъ этой картиной вы забываете время; ваши мысли освобождаются отъ гнета дѣйствительности, и вы всецѣло погружаетесь въ духовный міръ неземного. Марія въ блаженномъ просвѣтлѣніи тихо шествуетъ по облакамъ, показывая восхищенному человѣчеству Божественнаго Младенца. Кроткіе сверхъестественно большія, какъ и у Сына, очи Ея устремлены въ даль. Мягко ниспадаютъ волнистыя складки свѣтло-голубой мантіи по округленнымъ формамъ нѣжнаго тѣла. Головки херувимовъ оживляютъ облачныя пространства. Контрастомъ стоящимъ выше всякаго эффекта божественнымъ образамъ, въ которыхъ ни одна рѣзкая линія, ни одинъ болѣе сильный рельефъ не уменьшаютъ ихъ духовнаго величія, являются гораздо болѣе осязаемыя и реальныя фигуры св. Сикста налѣво и св. Варвары направо. Оба святыхъ, составляя основаніе высокому треугольнику композиціи, совершенно различны между собой не только по линіямъ (одинъ съ порывомъ впередъ и взоромъ, устремленнымъ къ небу, другая съ крѣпко прижатыми къ груди руками и опущенными рѣсницами), но и въ колоритномъ отношеніи. Сикстъ въ парчевомъ епископскомъ облаченіи, св. Варвара въ простомъ платьѣ холодныхъ тоновъ съ жесткими складками. И однако этотъ сильный, порою рѣзкій контрастъ приведенъ въ прекрасное созвучіе, благодаря мягкому, господствующему во всемъ свѣту, исходящему отъ Мадонны, которая сама есть воплощеніе гармоніи. Спокойно и тихо паритъ Богородица высоко надъ нами, какъ бы снисходя къ намъ. Послѣднее выражено реалистическимъ характеромъ передняго плана картины. Словно небеса отверзлись передъ нашими глазами, и божественное откровеніе нисходитъ на землю. Впрочемъ, не столько для того, чтобы усилить иллюзію, сколько для того, чтобы сгладить острые углы мягкими линіями и заполнить пустоты пространства, Рафаэль помѣстилъ зеленыя занавѣси. Много способствуютъ также спокойствію композиціи двѣ очаровательныя головки ангеловъ внизу. Многія другія черты этой картины, какъ-то прекрасное распредѣленіе красокъ большими поверхностями или успокаивающійся кверху картины порывъ волнистыхъ линій, можно привести въ доказательство того, что только удивительно развитой вкусъ, глубокая обдуманность и тонкое мастерство дали Рафаэлю средства создать эту чудную картину. — „Сикстинская Мадонна“ написана, вѣроятно, вскорѣ послѣ „Мадонны Фолиньо“ и почти одновременно со „Св. Цециліею“ — въ 1514 г.

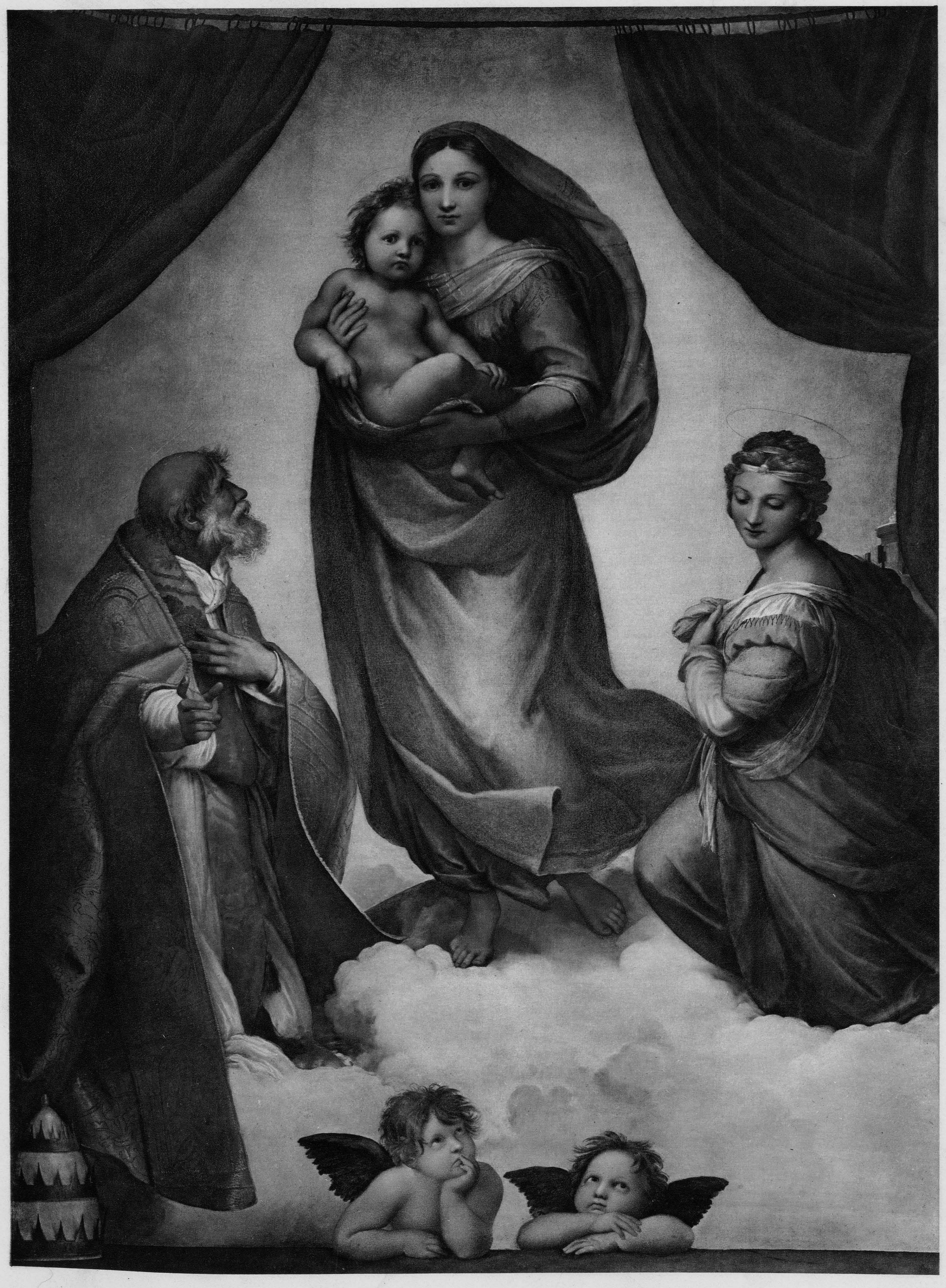
36



Рафаэлло ди Джованни Санти. „Сикстинская мадонна“

Королевская картинная галлерея въ Дрезденѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



36

ЯКОПО РОБУСТИ, ПРОЗВ. ТИНТОРЕТТО

(JACOPO ROBUSTI, IL TINTORETTO)

РОД. ВЪ 1519 Г. ВЪ ВЕНЕЦІИ; УМЕРЪ ВЪ 1594 Г. ТАМЪ ЖЕ

ВЕНЕЦІАНСКАЯ ШКОЛА

ЧУДО СВ. МАРКА

Робусти, прозванный по профессіи отца своего il Tintoretto (маленькій красильщикъ), былъ ученикомъ Тиціана и подъ его руководствомъ вскорѣ достигъ такого совершенства, что, по преданію, Тиціанъ даже не захотѣлъ дольше держать его у себя, опасаясь найти въ немъ соперника. Тинторетто въ своихъ картинахъ стремился соединить блескъ и силу красокъ Тиціана съ энергіей рисунка Микельанджело. Говорятъ, что онъ написалъ на стѣнѣ своей мастерской девизъ: „Рисунокъ Микельанджело и колоритъ Тиціана“. Однако, вліяніе обоихъ великихъ мастеровъ не заглушило въ немъ самостоятельности. Новое теченіе, внесенное имъ въ искусство, отличается драматичностью движеній, смѣлостью рисунка и мастерскимъ распредѣленіемъ массы фигуръ, свѣта и тѣней. Къ сожалѣнію, поспѣшность, съ которой онъ работалъ, заполняя цѣлыя стѣны своими смѣлыми композиціями, не могла не отразиться на достоинствѣ его картинъ. Въ картинахъ перваго періода его дѣятельности, исполненныхъ съ большею тщательностью, чѣмъ впослѣдствіи, когда Тинторетто былъ осаждаемъ заказами, талантъ мастера высказался въ полномъ блескѣ. Къ нимъ принадлежитъ и предлагаемая нами въ геліогравюрѣ картина „Чудо св. Марка“, 1548 г., хранящаяся въ Венеціанской Академіи.

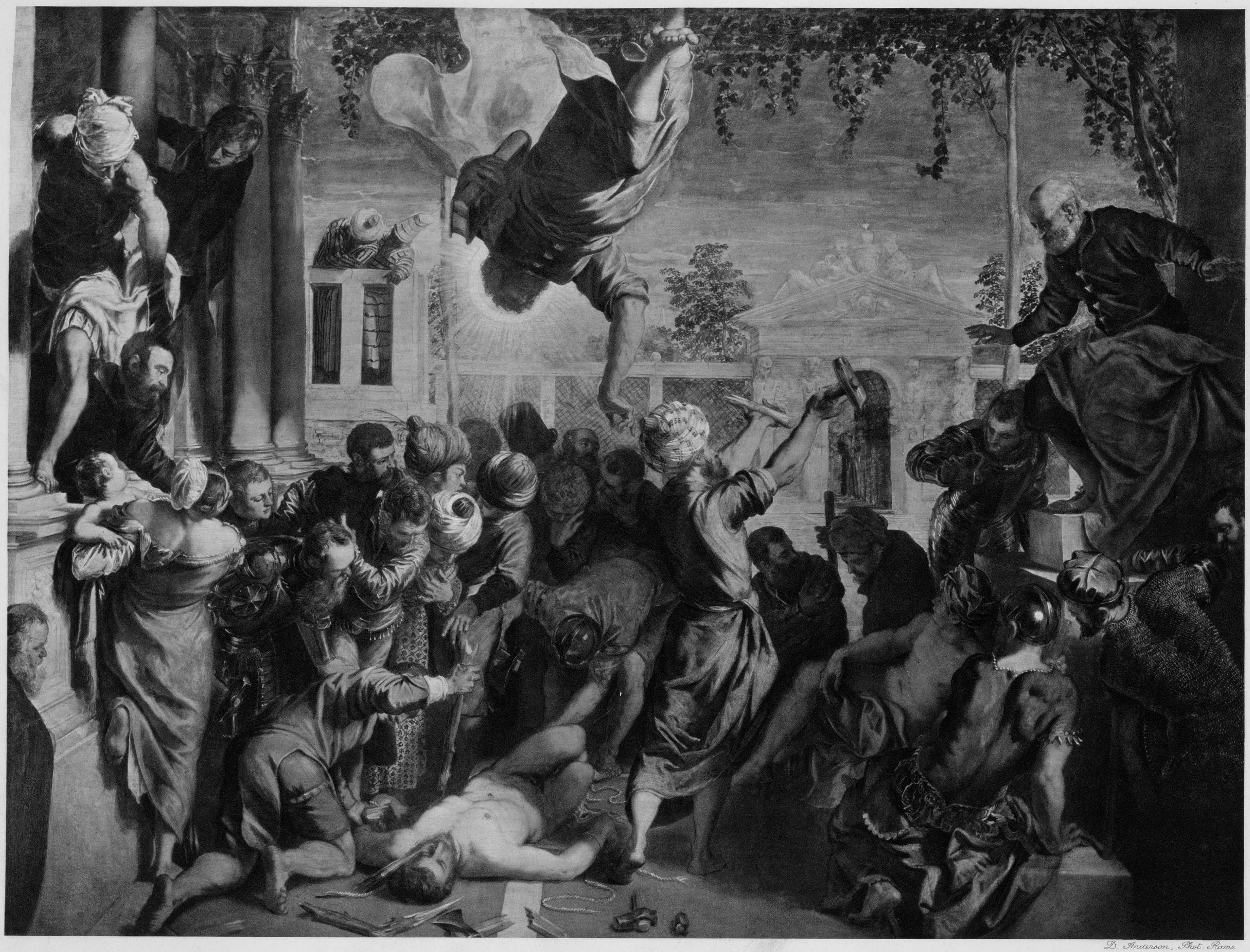
Тинторетто называютъ первымъ „современнымъ“ художникомъ, первымъ импрессіонистомъ; однако, онъ никогда не вдавался въ мелкій реализмъ деталей, а всѣми средствами техники стремился къ грандіозной передачѣ „вселенной“. Красота почти не имѣетъ значенія для него. О красотѣ формъ и красокъ онъ не заботится. Безъ мѣры и удержу стремится онъ къ одной только цѣли: къ оптическому обману, къ иллюзіи. Не спокойное любованіе руководило имъ, а страстный порывъ — „сладострастіе пространства“. Вы изумлены, поражены необычайной мощью этой воздушной перспективы, вы удивляетесь рѣшимости и силѣ ея выраженія. Сверхъ-человѣческая энергія геніальнаго мастера плѣняетъ васъ, и вы чувствуете, что онъ обладаетъ истиннымъ духомъ искусства. На нашей картинѣ, наравнѣ съ толпой удивительно жизненныхъ фигуръ, поражаетъ роскошь красокъ, не уступающая лучшимъ „Тиціанамъ“. Но какъ краски, такъ и формы — все сливается, все исчезаетъ въ цѣломъ, въ пространствѣ. Громадная композиція вся основана на желаніи разрѣшить задачу воздушной перспективы. Наиболѣе характерная черта генія Тинторетто, имъ рѣшенная проблема, его изобрѣтеніе, это „контрапостъ“ въ живописи. Въ этомъ отношеніи онъ приближается къ Микельанджело, къ мастеру пластическаго контрапоста. Этотъ контрапостъ выражается прежде всего въ отнесеніи центральной глубины въ сторону. На нашей картинѣ, впрочемъ, она лежитъ почти въ серединѣ картины, у самой руки св. Марка. Но идущія къ этой точкѣ линіи уже трактованы различно. Между тѣмъ какъ линія слѣва плавно движется надъ поставленными рядомъ фигурами, справа она идетъ скачками, и стоящая спиной фигура своимъ энергичнымъ движеніемъ перерѣзаетъ ей дорогу. Освѣщеніе картины выдержано относительно просто и сосредоточенно, распространяясь равномѣрно справа на лѣво и смягчая безпокойство отдѣльныхъ фигуръ. — Фигура парящаго вверху св. Марка, которая должна была бы быть изображена въ видѣ „безплотнаго духа“, слетающаго какъ освобождающій лучъ съ неба, слишкомъ массивна благодаря своимъ глубокимъ тѣнямъ. Тинторетто пришлось бы отказаться отъ реалистической трактовки свѣтового эффекта ради этой фигуры, которая, по смыслу сюжета, должна бы оставаться невидимой дѣйствующимъ лицамъ. Но мастеръ предпочелъ этому заданію провести свѣтовой контрапостъ чисто декоративнымъ путемъ — посредствомъ свѣтлой стѣны сада, перерѣзающей весь фонъ картины. Болѣе свѣтлый и жидкій тонъ ея легко и воздушно отдѣляется отъ густыхъ массъ свѣта и тѣни, и впечатлѣніе „большаго пространства“ усиливается благодаря воздушнымъ массамъ, лежащимъ между ними. Мы видимъ здѣсь, съ какимъ утонченнымъ мастерствомъ Тинторетто пользовался этими рѣзкими полосами свѣта и тѣни для построенія воздушной перспективы. Къ сожалѣнію, развитіе его школы показало, что эти эффекты неминуемо должны вести къ „кулисной“ живописи.

37

Якопо Робусти, прозв. Тинторетто. „Чудо св. Марка“

Галлерея Академіи въ Венеціи

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



D. Anderson, Phot. Rome

37

ГВИДО РЕНИ

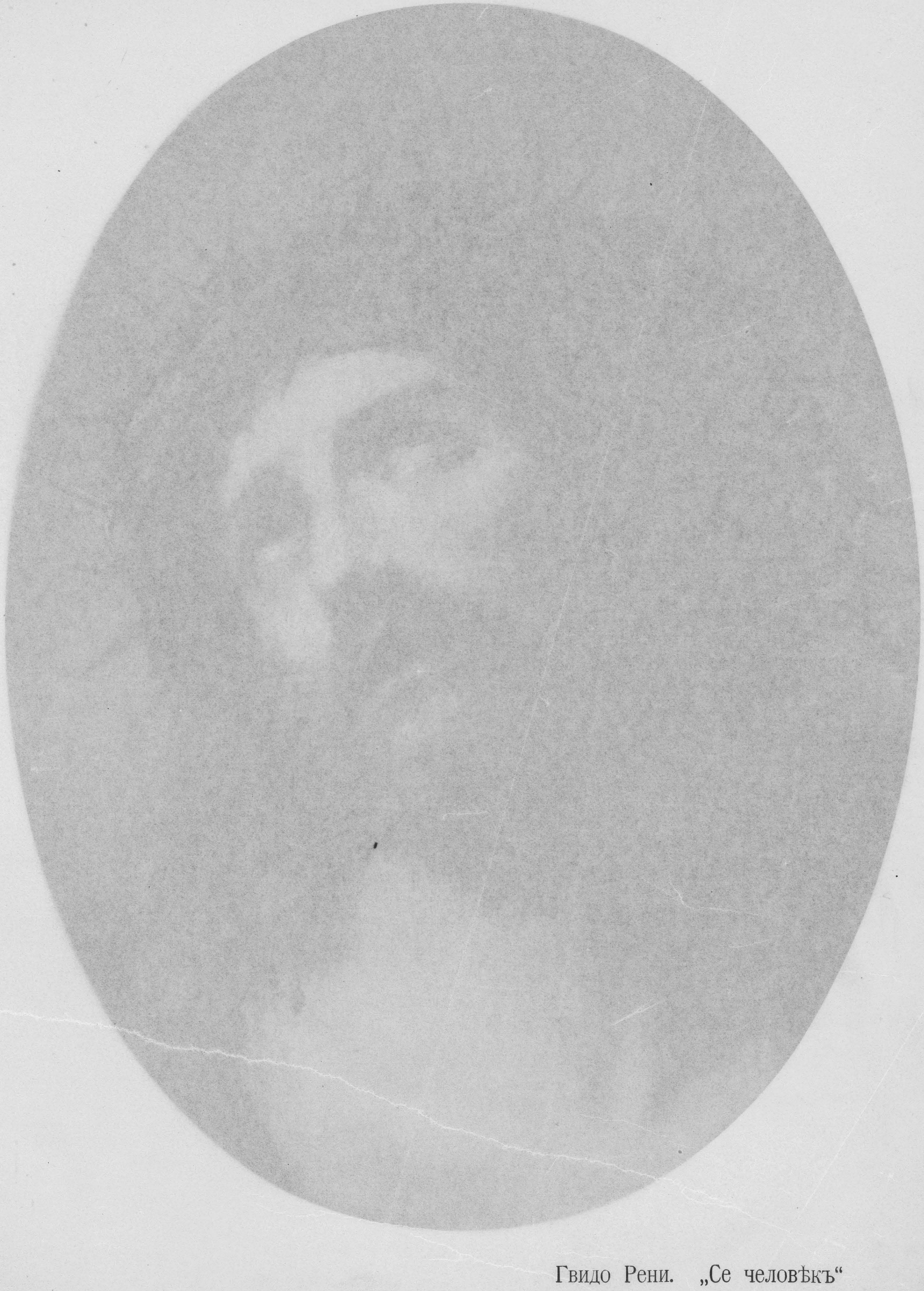
(GUIDO RENI)

РОД. БЛИЗЪ БОЛОНЬИ, ВЪ 1575 Г.; УМ. ТАМЪ ЖЕ ВЪ 1642 Г.

БОЛОНСКАЯ ШКОЛА

СЕ ЧЕЛОВѢКЪ

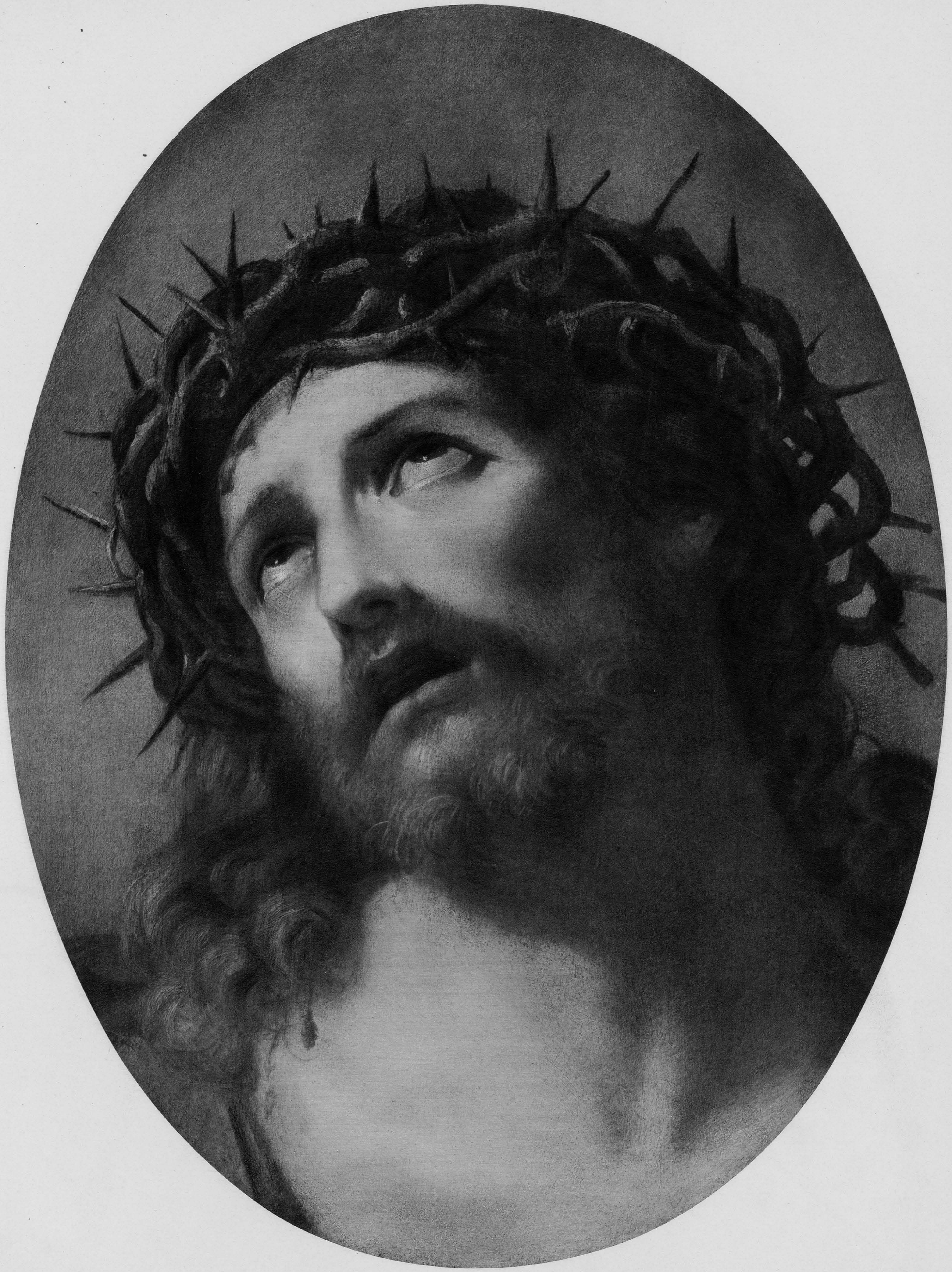
До средины XVIII-го столѣтія живописцы итальянской эклектической школы XVII вѣка слыли великими представителями классическаго искусства, но потомъ были такъ внезапно и невозвратно сведены критикой со своихъ пьедесталовъ, что въ настоящее время столь же справедливо говорить о слишкомъ низкой ихъ оцѣнкѣ, какъ и о томъ, что прежде ихъ цѣнили черезчуръ высоко. Они, несомнѣнно, были надѣлены чувствомъ красоты и выражали его въ благородныхъ, художественныхъ формахъ. Особенно по части пейзажей и фресокъ они произвели много прекраснаго и оригинальнаго. Однако и станковыя картины у этихъ мастеровъ выходили превосходны въ тѣхъ случаяхъ, когда сюжеты соотвѣтствовали ихъ дарованію. До сей поры знамениты патетическія картины одного изъ нихъ, Гвидо Рени, — „Скорбящая Богоматерь“ и „Спаситель въ терновомъ вѣнцѣ“ (Ecce Homo). Въ этихъ изображеніяхъ тихой печали и страданія художникъ старался соединить правильность и красоту формъ, заимствованныя имъ у Рафаэля, съ одухотворенно-мечтательной экспрессіей Корреджо и такимъ образомъ достигъ того, что эти картины возбуждаютъ молитвенное настроеніе, къ которому онъ стремился.



Гвидо Рени. „Се человѣкъ“

Королевская картинная галлерея въ Дрезденѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ФРА-ДЖОВАННИ ДА-ФІЕЗОЛЕ ПРОЗВ. ФРА-АНДЖЕЛИКО

(FRA GIOVANNI DA FIESOLE — FRA ANGELICO)

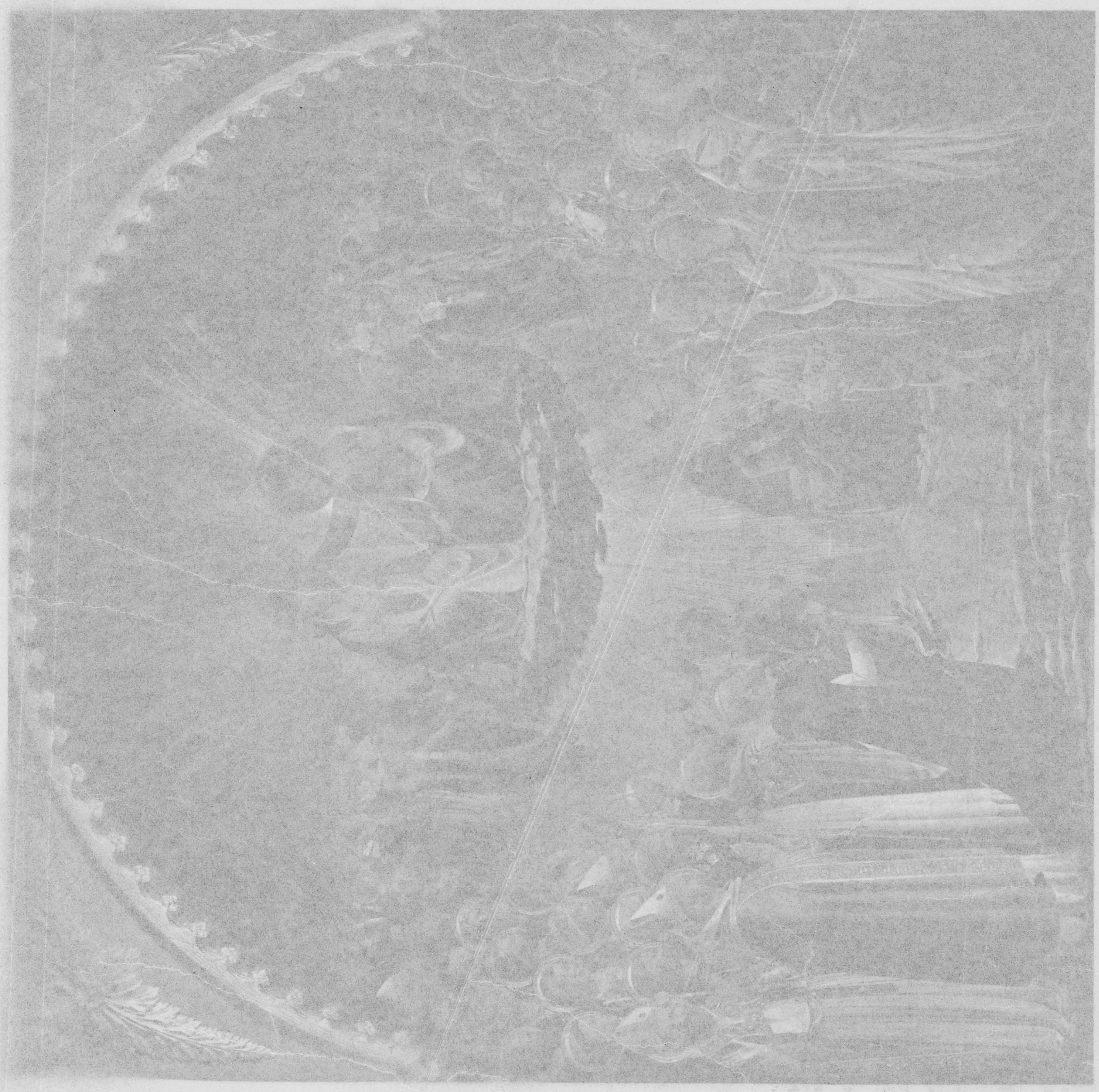
РОД. ВЪ 1387 Г., ВЪ ФІЕЗОЛЕ; УМ. ВЪ 1455 Г., ВЪ РИМѢ

ФЛОРЕНТИНСКАЯ ШКОЛА

НЕБЕСНОЕ КОРОНОВАНІЕ ПРЕСВ. ДѢВЫ

Гвидо ди-Піетро въ мірѣ и братъ Іоаннъ (fra Giovanni) въ монашествѣ, прозванный своими современниками „ангелоподобнымъ“ (angelico) за отличавшіе его необычайную кротость и глубокое благочестіе и причисленный за нихъ римско-католическою церковью, послѣ своей кончины, къ лику блаженныхъ, оставилъ намъ въ своихъ многочисленныхъ картинахъ видимое доказательство этихъ качествъ своей души. Сильный драматизмъ, изображеніе сценъ съ сильнымъ движеніемъ было чуждо искусству инока, отрекшагося отъ міра; за то прославленіе небеснаго блаженства, выраженіе религіознаго экстаза, передача тихаго молитвеннаго настроенія или простыя сцены изъ жизни святыхъ были доступною лишь немногимъ областью творчества благочестиваго художника. Его произведенія граціозностью изображенныхъ въ нихъ фигуръ, красотою ихъ формъ, вложеннымъ въ ихъ лица выраженіемъ глубокаго чувства и неземного блаженства, роскошью свѣтлыхъ красокъ, выдѣляющихся на блестящемъ золотомъ фонѣ, производятъ чарующее впечатлѣніе даже на современнаго намъ образованнаго человѣка, особенно тогда, когда дошли до насъ неиспорченными. Къ числу такихъ произведеній принадлежитъ картина, изображающая Пресв. Дѣву, коронуемую Ея Божественнымъ Сыномъ среди лучезарныхъ, сіяющихъ небесъ и сонма ангеловъ и святыхъ. Фигуры въ этой картинѣ сгруппированы съ изящной симметріей и написаны съ тѣмъ высокимъ разумѣніемъ красоты, съ тою граціей, съ тою искренностью чувства, которыя свойственны лишь одному Фра-Анджелико. Этотъ превосходный образецъ его живописи, небольшой по размѣру, какъ и всѣ лучшія картины того же мастера, находился во флорентійскомъ госпиталѣ Santa Maria Nuova, одномъ изъ самыхъ благоустроенныхъ и богатыхъ европейскихъ госпиталей въ позднемъ средневѣковьѣ, откуда, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, переданъ въ галлерею Уффици. Передъ тѣмъ онъ былъ выставленъ въ ней на нѣкоторое время.

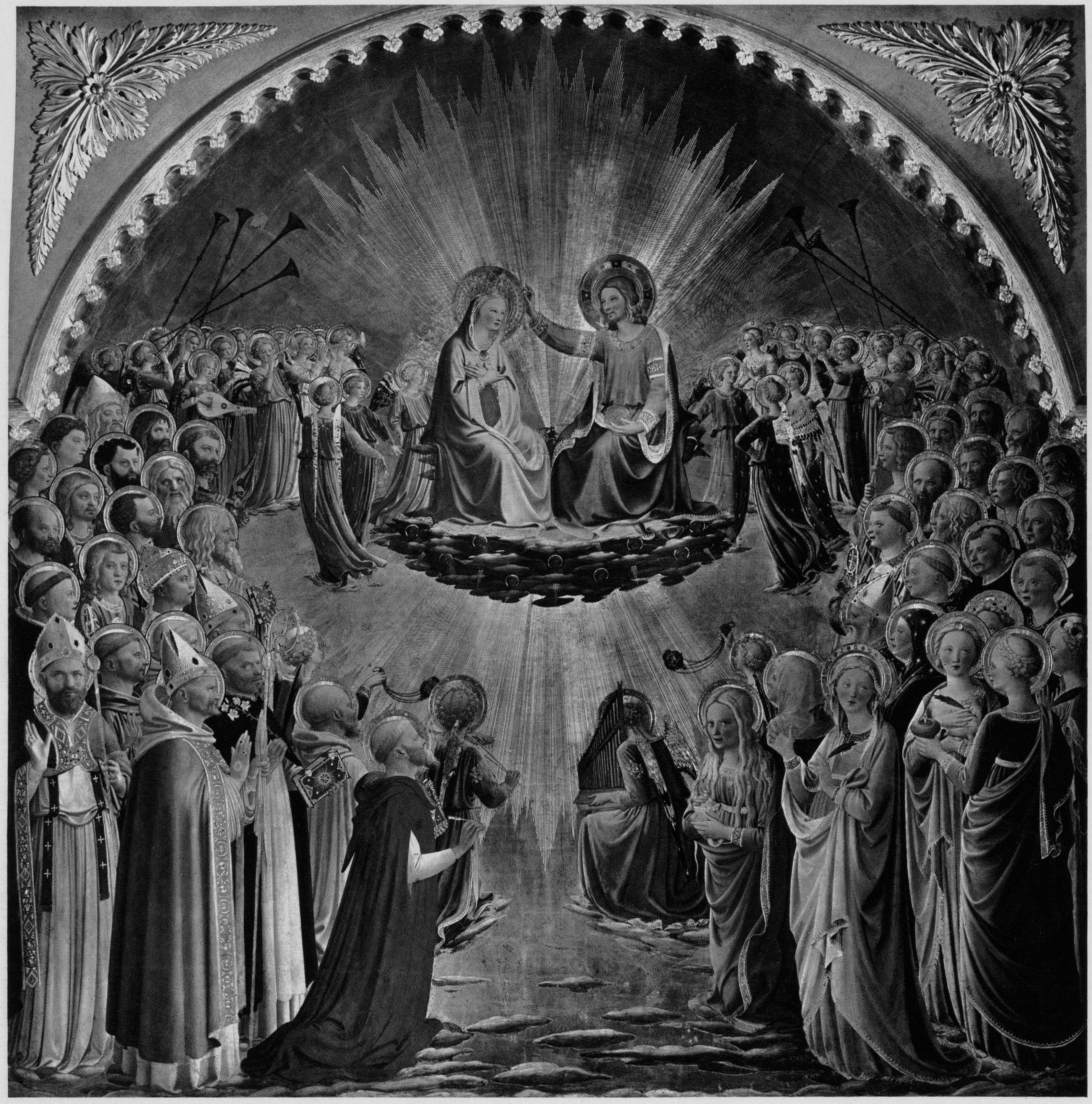
39



Фра-Джованни да-Фіезоле. „Небесное коронованіе пресв. Дѣвы“

Королевская галлерея Уффици во Флоренціи

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ДІЕГО РОДРИГЕСЪ ДЕ СИЛЬВА И ВЕЛАСКЕСЪ

(DIEGO RODRIGEZ DE SYLVA Y VELAZQUEZ)

РОД. ВЪ СЕВИЛЬѢ ВЪ 1599 Г.; УМЕРЪ ВЪ МАДРИДѢ ВЪ 1660 Г.

ИСПАНСКАЯ ШКОЛА

СДАЧА БРЕДЫ

Веласкесъ считается наряду съ Мурильо знаменитѣйшимъ изъ испанскихъ живописцевъ. Въ ранней юности онъ уже выказывалъ страсть къ живописи и учился сперва у Франсиско Херреры Старшаго, а затѣмъ у Пачеко. Съ 1622 г. Веласкесъ переселился въ Мадридъ, гдѣ преимущественно сталъ писать портреты и сдѣлался, въ качествѣ придворнаго живописца, однимъ изъ приближенныхъ короля Филиппа IV Веласкесъ одинъ изъ лучшихъ портретистовъ всѣхъ временъ и народовъ. Его портреты даютъ полную характеристику изображаемой личности и въ то же время являются превосходными живописными произведеніями, не имѣющими себѣ равныхъ по сочности мазка и благородной красотѣ красокъ.

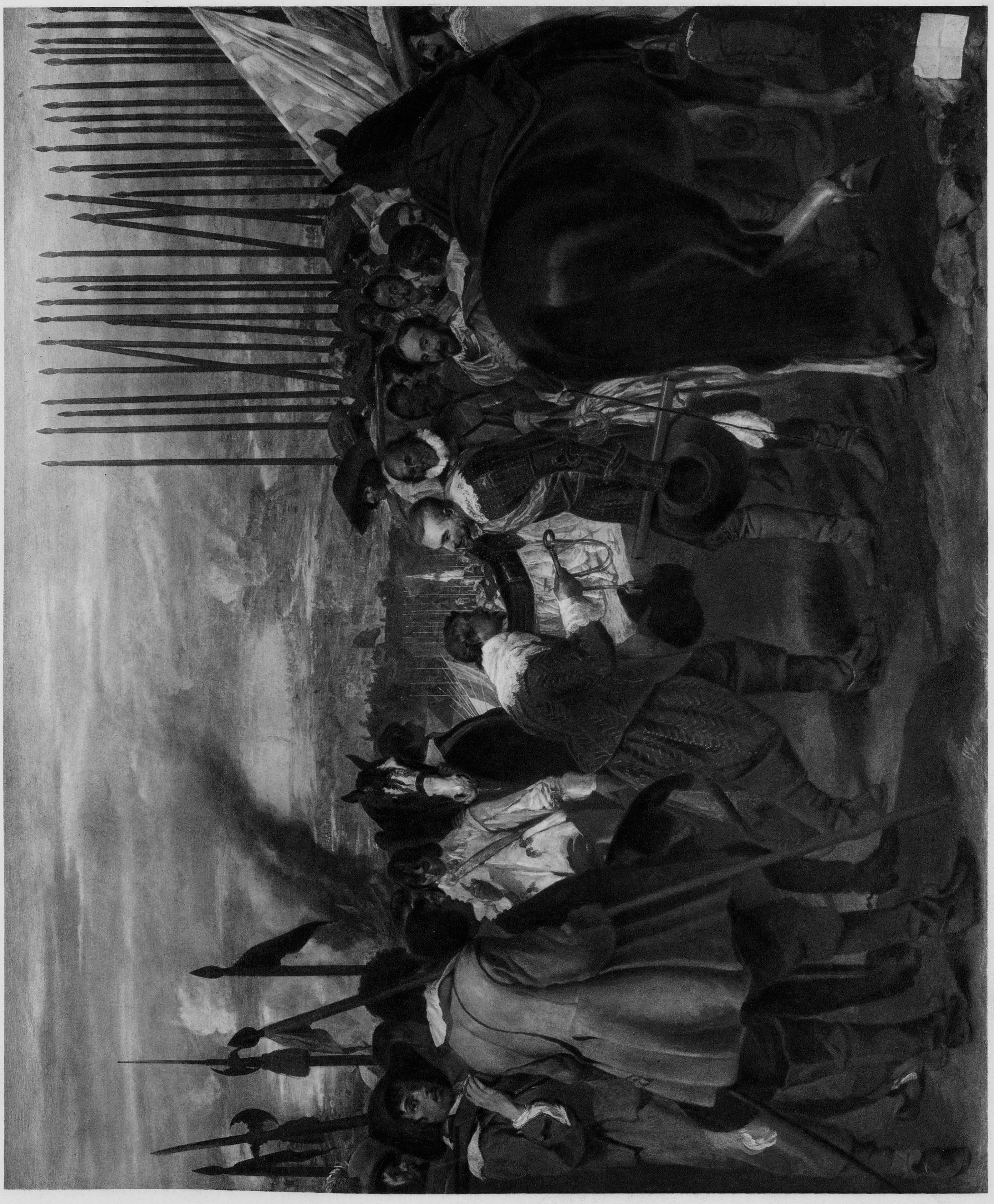
Среди произведеній Веласкеса, которыя до сихъ поръ украшаютъ Музей дель Прадо въ Мадридѣ, картина „Сдача Бреды“, извѣстная подъ названіемъ „Las Lanzas“ („Пики“), считалась прежде за самое значительное произведеніе мастера. Въ твореніи Веласкеса оно занимало приблизительно то же мѣсто, какъ „Ночной дозоръ“ въ твореніи Рембрандта. Однако, подобно тому, какъ картина Рембрандта должна была уступить во мнѣніи современной художественной критики его позднѣйшимъ произведеніямъ, въ родѣ „Staalmeesters“, такъ точно и „Сдача Бреды“ пользуется нынѣ меньшей симпатіей, нежели болѣе зрѣлыя произведенія Веласкеса въ родѣ „Las meninas“ и „Las Hilanderas“.

Прежнее значеніе „Сдачи Бреды“ можно отчасти объяснить историческимъ интересомъ сюжета картины Веласкеса, тогда какъ въ наше время къ живописному произведенію главнымъ образомъ предъявляютъ требованія чисто живописнаго характера. — Тѣмъ не менѣе рядомъ съ этой „сюжетностью“ знаменитая картина обладаетъ и такими художественными достоинствами, которыя должны ей навсегда упрочить положеніе, если не главнаго, то во всякомъ случаѣ одного изъ лучшихъ произведеній великаго мастера. Превосходно скомпанована группа дѣйствующихъ лицъ на красивомъ фонѣ дальней крѣпости, намекающей на предшествовавшія событія.—Прекрасенъ и колоритъ, а также мощная типичность испанскихъ фигуръ, ихъ воинственная осанка и тонкая психологическая разработка.—Характерна для взглядовъ самого Веласкеса и передача самого историческаго момента: достойная покорность побѣжденнаго и благородная снисходительность побѣдителя. Дѣло въ томъ, что это освѣщеніе „Сдачи Бреды“ принадлежитъ всецѣло Веласкесу. Исторія передаетъ ее иначе. На самомъ дѣлѣ Юстинъ Нассаускій принужденъ былъ простоять цѣлыхъ полчаса на колѣняхъ на размытой дождемъ землѣ, прежде чѣмъ заслужить вниманіе надменнаго маркиза Спинолы.—Художникъ рѣшился отступить отъ истины, не желая оставить на чести Испаніи этого позорнаго пятна, наложеннаго итальянцемъ — кондотьеромъ.

Діего де Сильва и Веласкесъ. „Сдача Бреды“

„Музео дель Прадо“ въ Мадридѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ДІЭГО ВЕЛАСКЕЗЪ

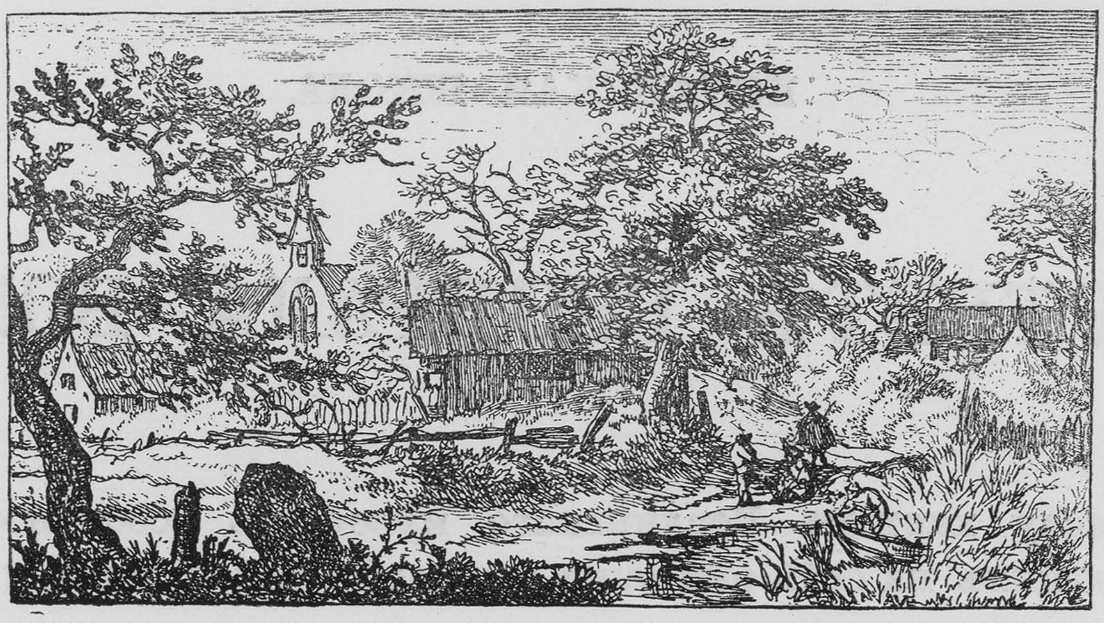
(DIEGO VELASQUEZ)

РОД. ВЪ СЕВИЛЬѢ, ВЪ 1599 Г.; УМ. ВЪ МАДРИДѢ, ВЪ 1660 Г.

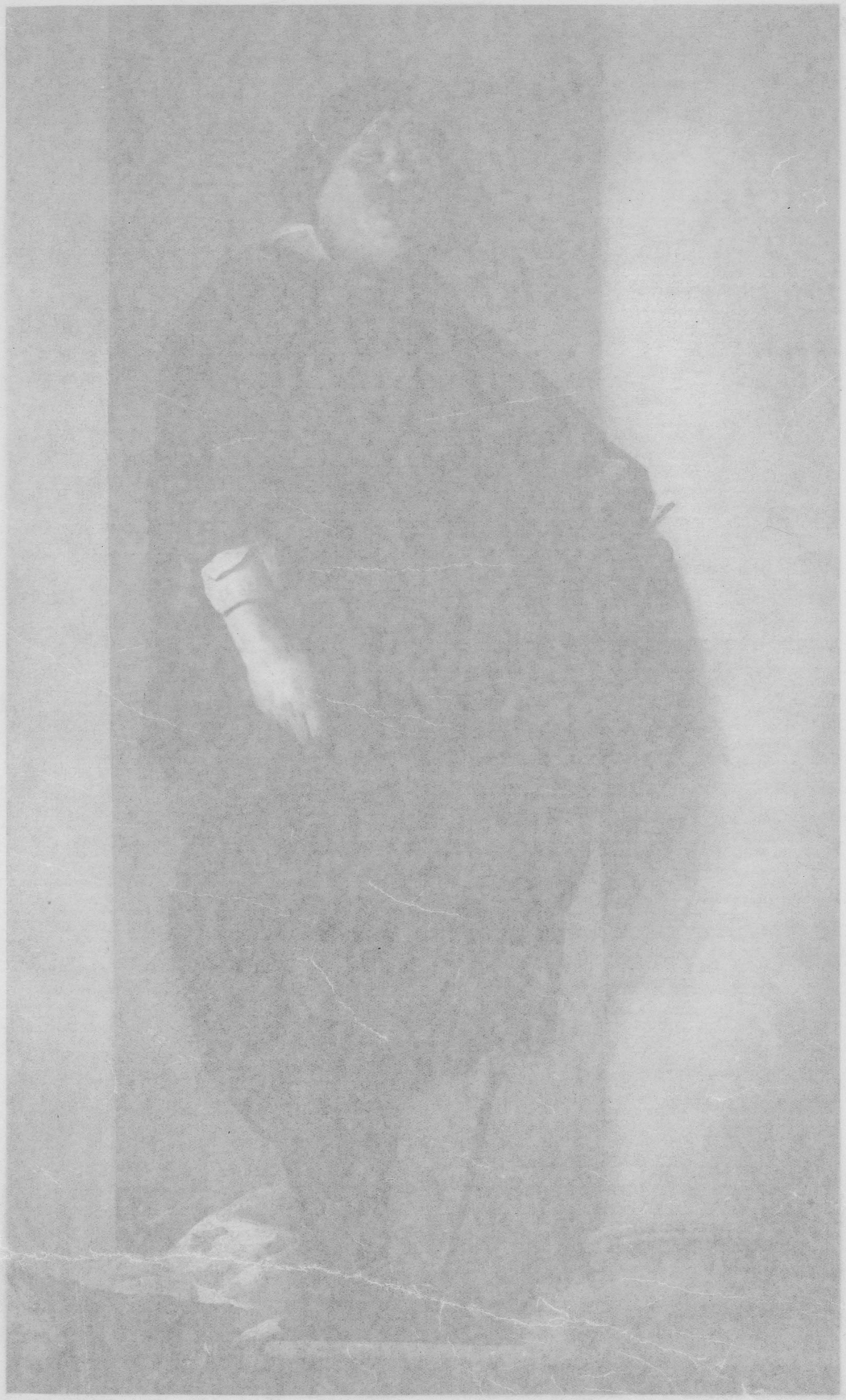
ИСПАНСКАЯ ШКОЛА

ПОРТРЕТЪ ГЕНЕРАЛА БОРРО

Къ числу картинъ Берлинскаго музея, въ особенности останавливающихъ на себѣ вниманіе его посѣтителей, принадлежитъ великолѣпный портретъ тучнаго человѣка съ непокрытой головой, стоящаго въ нишѣ, опирающагося лѣвою рукою на шпагу и попирающаго ногами красное, съ бѣлымъ, знамя, усѣянное золотыми пчелами. Точка зрѣнія лежитъ нѣсколько ниже картины, и сильный свѣтъ изображенъ въ ней падающимъ на фигуру также снизу, вслѣдствіе чего эта фигура, рослая и массивная сама по себѣ, кажется еще болѣе колоссальной и импозантной. Кто изображенъ на этомъ портретѣ — можно догадаться по знамени съ гербовыми цвѣтами и знаками фамиліи Барберини, лежащемъ подъ его ногами. Такъ какъ названная фамилія бралась за оружіе только однажды, а именно когда папа Урбанъ VIII, изъ рода Барберини, выступилъ въ походъ противъ тосканскаго великаго герцога, то изображенное лицо нельзя признать ни за кого другого, какъ только за побѣдителя папскаго войска, за генерала Алессандро дель-Борро, стяжавшаго первые лавры въ Тридцатилѣтнюю войну подъ начальствомъ своего соотечественника, Пикколомини. Прославившагося военачальника Филиппъ IV призвалъ въ Испанію и сдѣлалъ генералиссимусомъ своихъ войскъ. Впослѣдствіи дель-Борро поступилъ на службу Венеціанской республики. Командуя венеціанскимъ флотомъ, онъ напалъ на Константинополь, но разорвавшаяся граната прекратила жизнь этого послѣдователя итальянскихъ кондотьеровъ. Если личность изображеннаго на портретѣ вполнѣ установлена, благодаря вышеприведеннымъ фактамъ и, сверхъ того, другимъ, снабженнымъ подписью портретамъ ея, находящимся во флорентійской галлерѣе дельи-Уффици, то относительно имени исполнителя этой картины шли большіе споры. Во Флоренціи, откуда она пріобрѣтена Берлинскимъ музеемъ лѣтъ тридцать тому назадъ, ее считали произведеніемъ Риберы; но она столько же отличается отъ его сухихъ, безжизненныхъ портретовъ, сколько и отъ портретовъ другихъ итальянскихъ живописцевъ его времени. Всего ближе походитъ она на нѣкоторые портреты Веласкеза, напр. на такъ называемаго „Актера“ музея дель-Прадо, а такъ какъ Борро занималъ важный постъ при испанскомъ дворѣ какъ разъ во время дѣятельности Веласкеза, то всего вѣроятнѣе предположить, что портретировалъ тогдашняго испанскаго генералиссимуса никто иной, какъ этотъ мастеръ.



41 41

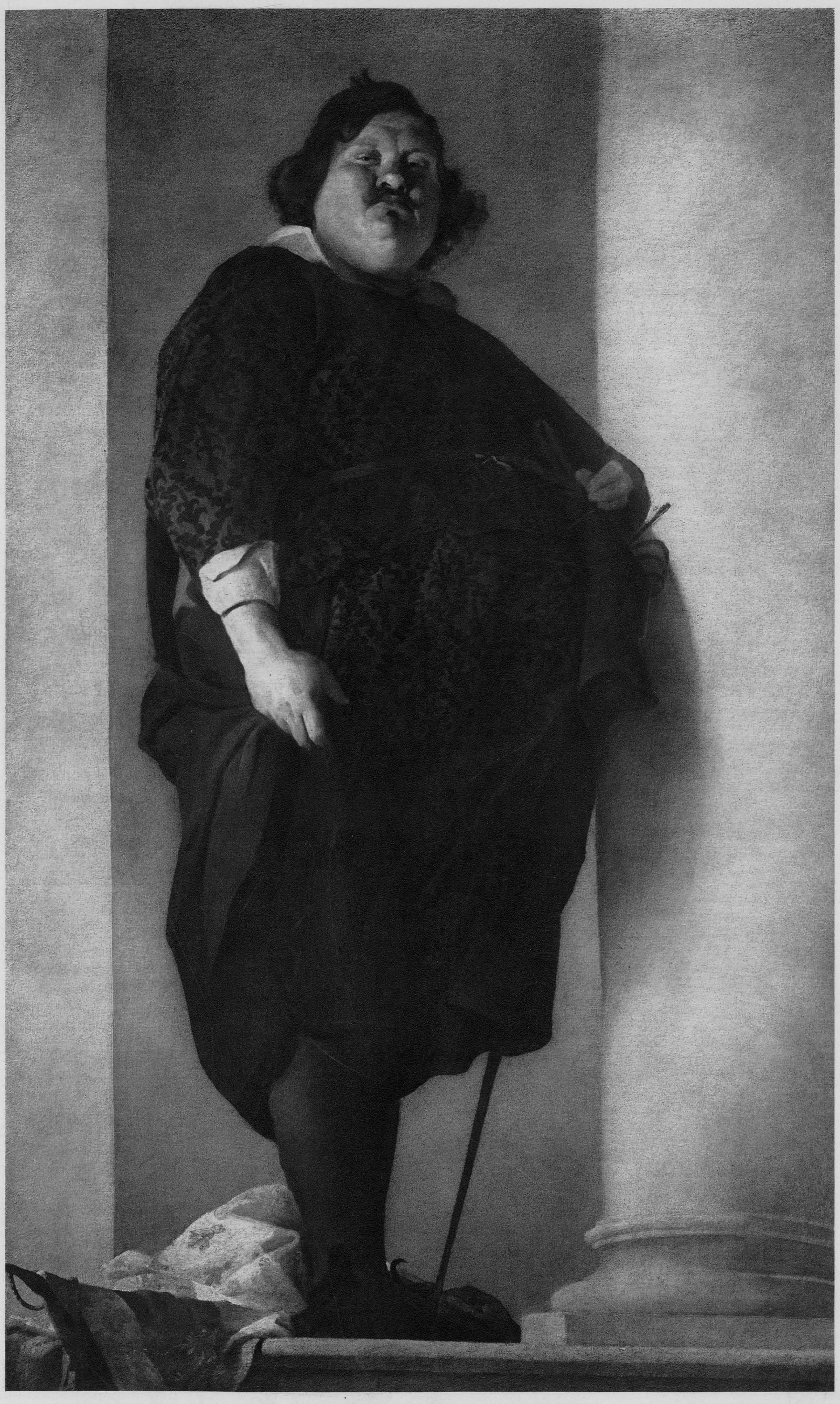


Діэго Веласкезъ. „Портретъ генерала Борро“

Королевская картинная галлерея въ Берлинѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.

41



41

ДІЕГО РОДРИГЕЗЪ ДЕ-СИЛЬВА-И-ВЕЛАСКЕЗЪ

(DIEGO RODRIGUEZ DE SILVA Y VELASQUEZ)

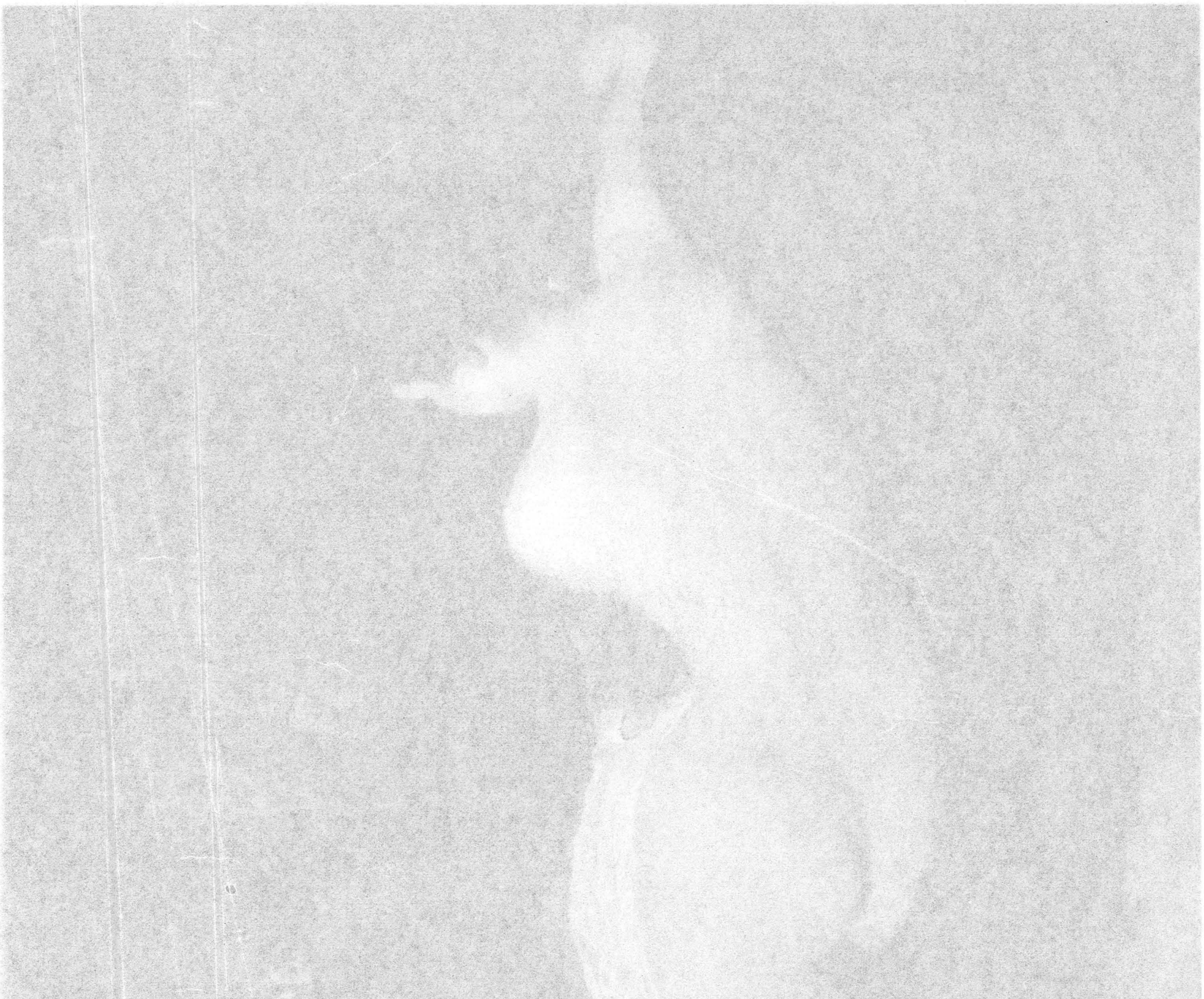
РОД. ВЪ СЕВИЛЬѢ, ВЪ 1599 Г.; УМ. ВЪ МАДРИДѢ, ВЪ 1660 Г.

ИСПАНСКАЯ ШКОЛА

ВЕНЕРА И АМУРЪ

Въ очень недавнее время Лондонская Національная галлерея обогатилась превосходнымъ произведеніемъ Веласкеза—картиною „Венера“, единственнымъ вышедшимъ изъ-подъ его кисти изображеніемъ нагой женщины. Картина эта была написана для испанскаго короля Филиппа IV въ послѣдніе годы жизни художника и потомъ попала въ уединенный англійскій замокъ Рокби, принадлежащій мистеру Морриту, отъ котораго и куплена для Національной галлереи. Въ теченіе послѣдняго столѣтія, этотъ перлъ живописи лишь два раза являлся на публичныхъ выставкахъ: въ 1857 г., въ Манчестерѣ, и затѣмъ, лѣтъ тридцать спустя, въ Бёрлингтонъ-Гоузѣ, въ Лондонѣ. Наша большая, прекрасная геліогравюра, передающая даже тонъ этой удивительной картины, доставитъ удовольствіе не только поклонникамъ великаго испанскаго мастера, но и вообще художникамъ. Едва-ли найдется другая картина кого-либо изъ старинныхъ живописцевъ, которая была бы до такой степени проникнута духомъ новѣйшаго, современнаго намъ импрессіонизма, являлась бы предвозвѣстницей работъ Гойи, Манѐ, Дегаса и ихъ послѣдователей. Некрасивы по формамъ ни молодая испанка, позирующая здѣсь, въ видѣ Венеры, спиной къ зрителю, съ круглымъ лицомъ, которое смутно отражается въ зеркалѣ, некрасивъ и мальчикъ-Амуръ съ вздутымъ животомъ и черезчуръ тонкими руками и ногами; но оригинальность композиціи сообщаетъ тонкимъ членамъ молодой женщины пикантные, плавные контуры, благодаря которымъ они кажутся очень граціозными и гибкими. Колоритъ тѣла — чрезвычайно жизненный и, несмотря на холодноватость своего тона, удивительно мягкій и яркій; его эффектность усиливаютъ черный цвѣтъ волосъ, холодный, темно-фіолетовый тонъ драпировки, на которой покоится Венера, свѣтло-лиловый цвѣтъ лежащей подъ нею ткани и холодный пурпуръ занавѣски. Въ отношеніи техники, эта картина не уступаетъ въ достоинствѣ написаннымъ въ томъ же періодѣ картинѣ Веласкеза „Пряхи“, хранящейся въ мадридскомъ музеѣ дель-Прадо, и портрету папы въ римской галлереѣ Доріа, съ которымъ имѣетъ сходство по холодному, красноватому общему тону.

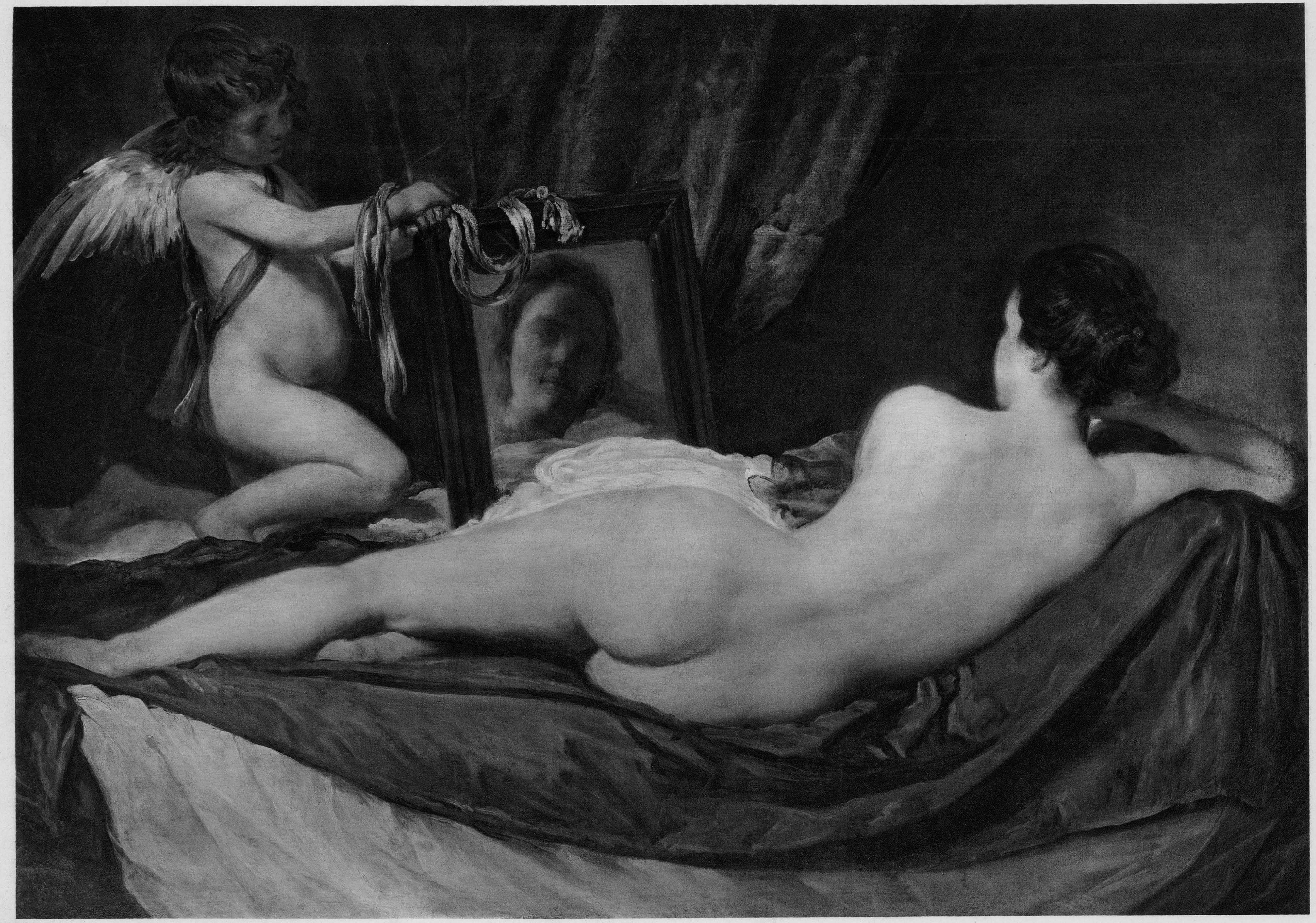
42



Дiэго Родригезъ де-Сильва-и-Веласкезъ. „Венера и амуръ“

Нацiональная галлерея въ Лондонѣ

„Сокровища искусства“
Изданiе Т-ва „Просвѣщенiе“ въ Спб.



ФРАНСИСКО ГОЙЯ

(FRANCISCO GOJA-Y-LUCIENTES)

РОД. ВЪ 1744 Г., ВЪ ФУЭНТОДОДОСѢ; УМ. ВЪ 1828 Г., ВЪ БОРДО

ИСПАНСКАЯ ШКОЛА

МОЛОДАЯ ИСПАНКА ВЪ КРУЖЕВНОЙ МАНТИЛЬѢ

Несмотря на то, что Гойя работалъ нѣкоторое время въ Римѣ, гдѣ подвергся вліянію Тьеполо, Каналетто и Гварди, а подъ конецъ своей жизни, въ Парижѣ,—вліянію французской школы, онъ можетъ считаться однимъ изъ наиболѣе самобытныхъ національныхъ художниковъ Испаніи.

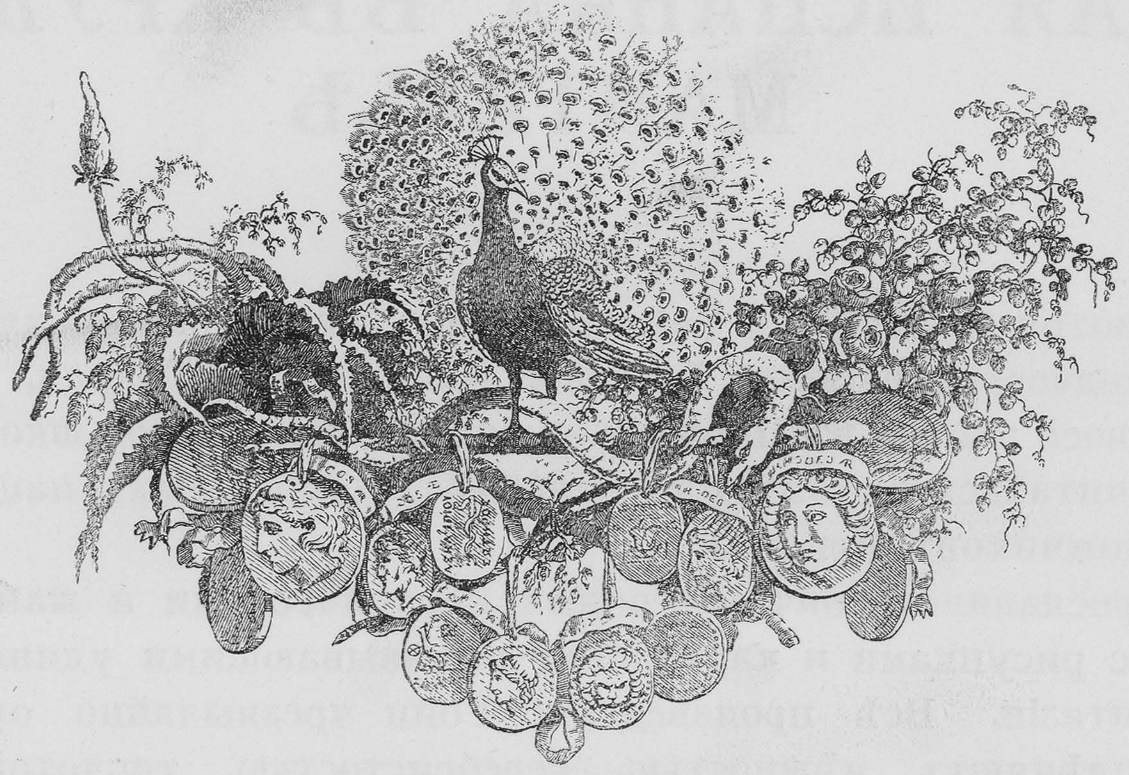
Гойя прославился сначала своими историческими и жанровыми картинами, а также рисунками и картонами, выказывающими удивительное богатство его фантазіи. Всѣ произведенія Гойи чрезвычайно оригинальны по замыслу и плѣняютъ нѣжностью, серебристостью, теплотой и гармоничностью колорита. Обладая рѣдкимъ даромъ наблюдательности, Гойя писалъ прекрасные, полные жизни портреты. Однимъ изъ лучшихъ образцовъ его работъ въ подобномъ родѣ можетъ служить предлагаемый нами Портретъ молодой испанки, принадлежащій Лондонской Національной Галлереѣ. Но большинство картинъ Гойи находится въ Испаніи.

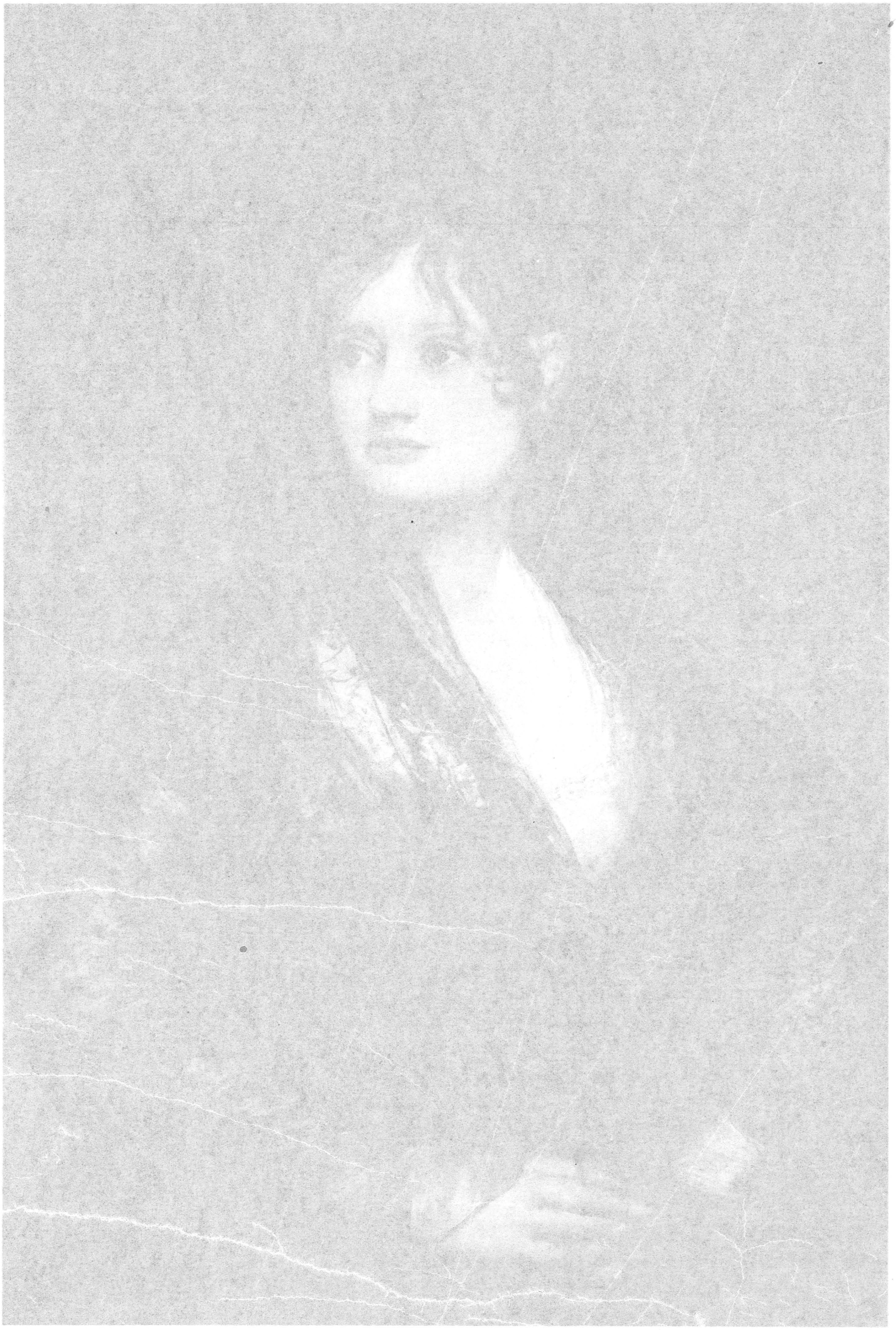
Ни одинъ изъ старыхъ испанскихъ мастеровъ не близокъ къ намъ по времени и духу такъ, какъ Гойя, который, являясь поэтому отцомъ импрессіонизма, причисляется къ художникамъ новѣйшаго времени. Онъ жилъ въ теченіе всей первой четверти XIX вѣка, трудился въ Парижѣ наряду съ Давидомъ, Энгромъ и Гро, но не имѣлъ вліянія не только ни на одного изъ нихъ, но и на младшихъ своихъ современниковъ въ Испаніи. Его вліяніе началось цѣлымъ поколѣніемъ позже его смерти, когда Манѐ познакомился съ его произведеніями въ Мадридѣ и сталъ изучать ихъ. Затѣмъ столь же долгій періодъ отдѣляетъ это время отъ той эпохи, въ которую Гойя вторично выплылъ изъ забвенія.

Гойя — одинъ изъ важнѣйшихъ преемниковъ Веласкеза и, вмѣстѣ съ тѣмъ, одинъ изъ предвѣстниковъ импрессіонизма по тонкому наблюденію тоновъ, по манерѣ передачи освѣщенія, по эскизности исполненія, по безыскусственности концепціи многихъ изъ своихъ картинъ и офортовъ, въ особенности позднѣйшей поры. Къ современнымъ намъ художникамъ Гойя подходитъ и по неровности своего творчества.

Онъ извѣстенъ также своими полными патріотизма, ума, тонкой ироніи и ѣдкой сатиры великолѣпно-исполненными офортами, составляющими отдѣльныя серіи: „Капризы“, — композиціи, съ безпощаднымъ сарказмомъ бичующія пороки аристократіи, духовенства, іезуитовъ; „Тореадоры со временъ Сида“ и „Бѣдствія войны“, — со сценами изъ ужасовъ французскаго нашествія при Наполеонѣ I.

Гойя воспроизвелъ въ эстампахъ цѣлый рядъ картинъ горячо любимаго имъ Веласкеза.

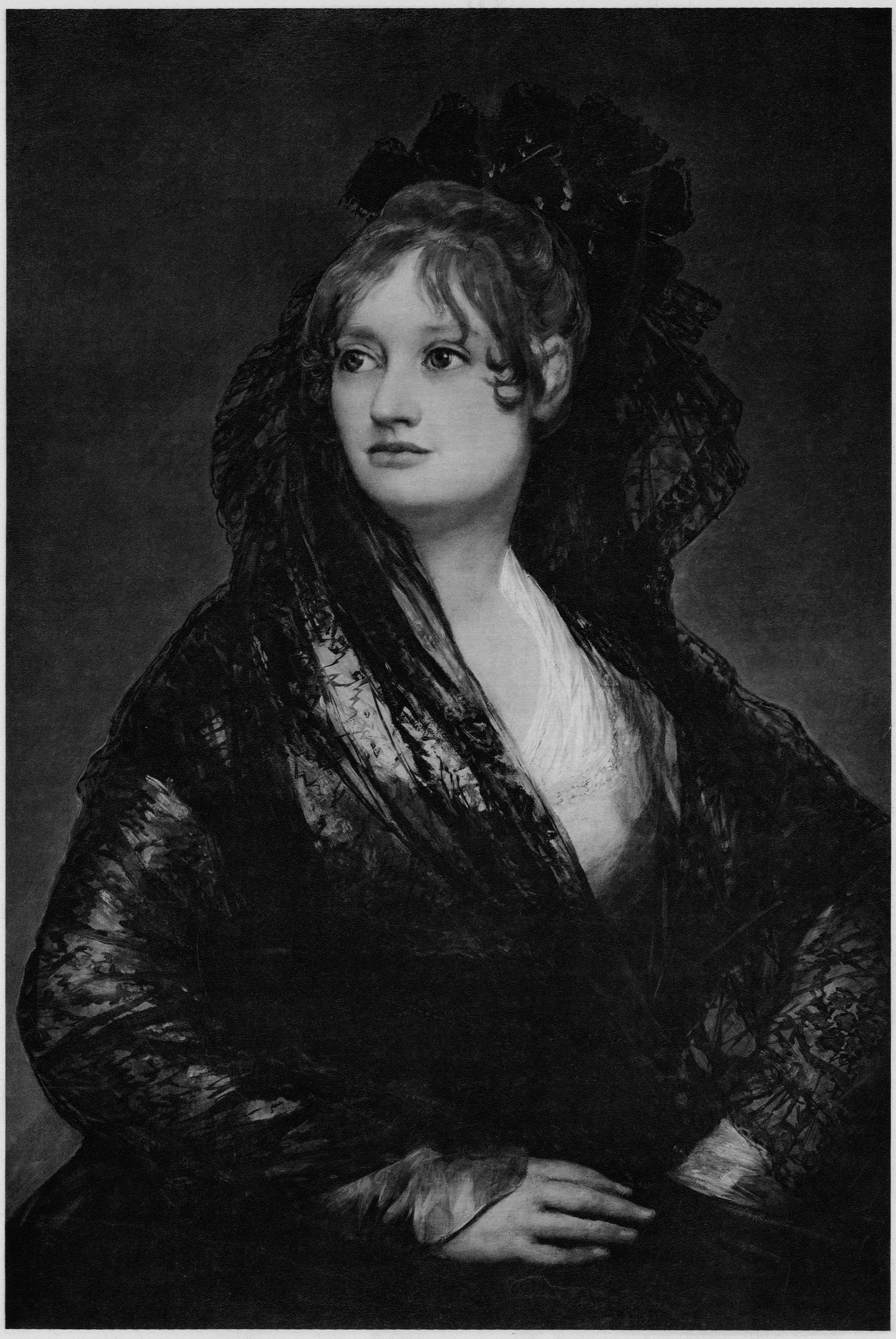




Франсиско Гойя. „Молодая испанка въ кружевной мантильѣ“

Національная галлерея въ Лондонѣ

„Сокровища искусства
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



БАРТОЛОМЕ ЭСТЕБАНЪ МУРИЛЬО

РОД. ВЪ 1617 ВЪ СЕВИЛЬѢ, УМЕРЪ ТАМЪ ЖЕ ВЪ 1682

ИСПАНСКАЯ ШКОЛА

НЕПОРОЧНОЕ ЗАЧАТІЕ

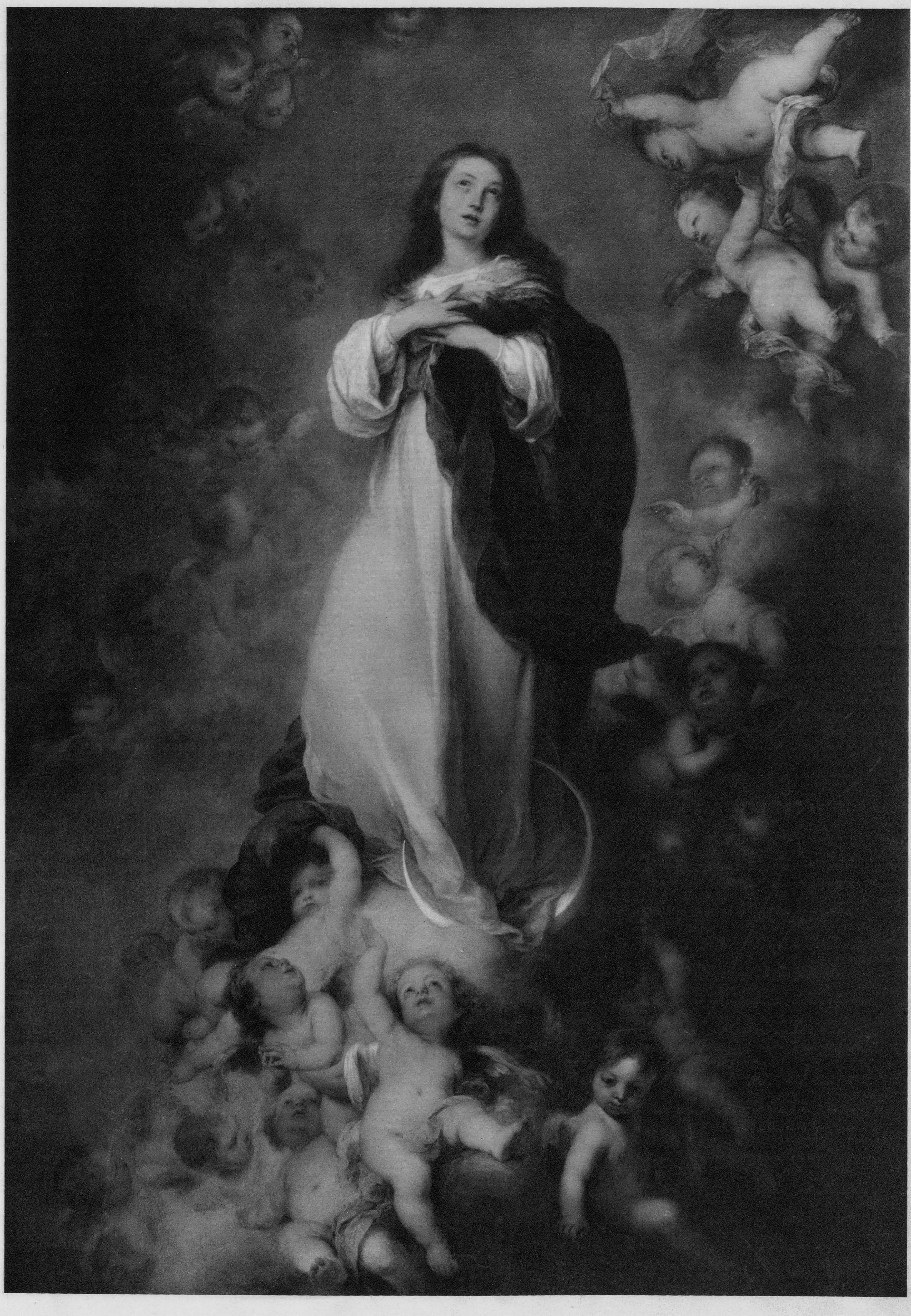
Намъ извѣстны въ исторіи народы и цѣлыя эпохи, для которыхъ искусство служило лишь декоративнымъ элементомъ — въ качествѣ арабеска, орнамента, игры красокъ — и которые чуждались изображенія человѣческихъ фигуръ. Даже античный классицизмъ, преклонявшійся передъ красотой и гармоніей человѣческаго тѣла, избѣгаетъ всякаго усиленнаго подчеркиванья въ выраженіи. Душевныя движенія, какъ несвойственныя божеству, кажутся ему недостойными художественнаго воспроизведенія: — волненіе души есть нѣчто мимолетное, мгновенное, лишь то, что выше страданія и радости, казалось красотой. Христіанство выдвинуло на первый планъ чувство и возвело состраданіе и любовь къ ближнему на степень религіи. Эпоха Возрожденія стала не только изображать эти мотивы въ чертахъ великихъ личностей, но и во всемъ стремилась къ выраженію внутренняго чувства. Искусство благодаря этому получило болѣе широкое распространеніе. Оно сдѣлалось достояніемъ тѣхъ, которымъ не понятна чистая красота. Обиліе паѳоса, сила выраженія пріобрѣли рѣшающее значеніе при оцѣнкѣ художественнаго произведенія. Величіе и достоинство исчезли; величественность и самодовлѣющее достоинство мало по малу стали исчезать. Чѣмъ сильнѣе и даже, можно сказать, чѣмъ грубѣе умѣли художники попасть въ тонъ слащавой сентиментальности, тѣмъ они дѣлались популярнѣе. Да и до сихъ поръ такіе художники любимы толпой. Картиной Мурильо восторгается весь свѣтъ, тогда какъ рядомъ лучшее произведеніе Веласкеза и Рембрандта остается не замѣченнымъ. Впрочемъ, мы отнюдь не имѣемъ здѣсь въ виду осуждать Мурильо. Мы могли бы вмѣсто него назвать любого слащаваго художника, изображающаго сентиментально возведенные къ небесамъ взоры, но мы тѣмъ не менѣе осуждаемъ многочисленную толпу художественно-невоспитанныхъ зрителей, которымъ не понятны таинственныя рѣчи, пѣсни и драмы, выраженныя для насъ въ линіяхъ и тонахъ, въ формахъ и игрѣ свѣтотѣни. И Мурильо былъ, впрочемъ, и съ точки зрѣнія поклонниковъ чистаго искусства, великимъ художникомъ. По свойству своего темперамента онъ не могъ отрѣшиться отъ извѣстной сентиментальной ноты, онъ не могъ сосредоточить свое художественное чувство на чисто образныхъ представленіяхъ, на однихъ только внѣшнихъ признакахъ предметовъ. Экстазъ, страстный религіозный восторгъ — вотъ то, что онъ старался изобразить, въ вѣчно новыхъ варіаціяхъ, всѣми средствами, которыя давала ему живопись. Предлагаемая картина показываетъ, какого совершенства онъ достигъ. Какъ изъ морской пучины, выплываютъ сверкающія лучами свѣта волны ангельскихъ головокъ, а надъ ними, подобно новой Анадіоменѣ, возносится и расплывается въ пространствѣ — Дѣва Марія въ безпорочномъ зачатіи. Въ мягкихъ округленныхъ формахъ лица и рукъ, въ сливающихся очертаніяхъ широко развѣвающейся мантіи — нѣтъ ничего жесткаго, ничего рѣзкаго. Океанъ свѣта и шопотъ вдохновенія: подвижность Тиціана въ херувимахъ, фламандская сочность формъ Рубенса, воздушная перспектива Веласкеза, — все это соединилось въ испанскомъ, фанатично-сентиментальномъ темпераментѣ Мурильо.

Бартоломе Эстебанъ Мурильо. „Непорочное зачатіе“

Лувръ въ Парижѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.

44



44

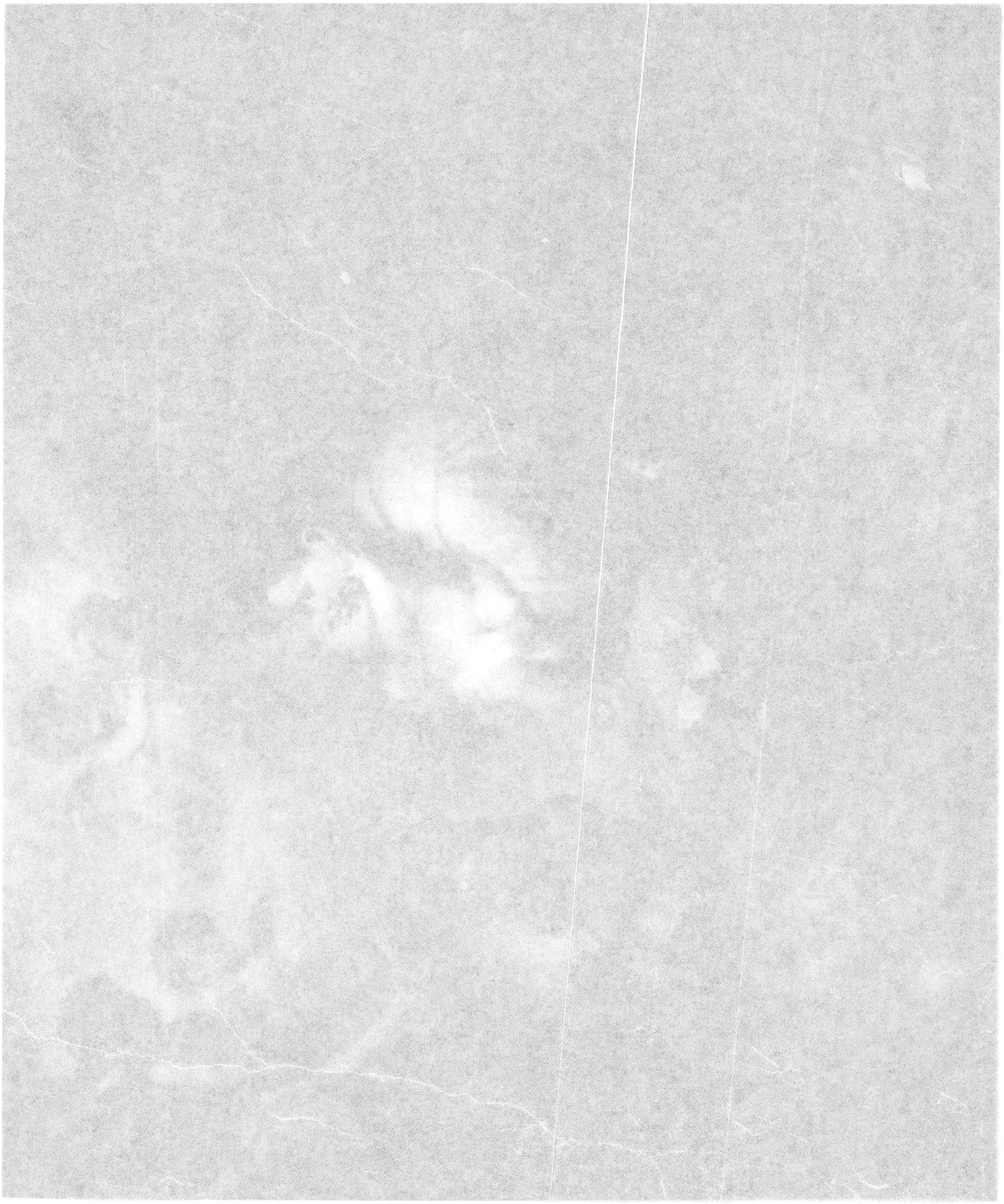
БАРТОЛОМЕ́ ЭСТЕБАНЪ МУРИЛЬО

РОД. ВЪ ДЕКАБРѢ 1617 Г. ВЪ СЕВИЛЬѢ, УМ. ТАМЪ ЖЕ 3 АПРѢЛЯ 1682 Г.

СВ. АНТОНІЮ ПАДУАНСКОМУ ЯВЛЕНІЕ МЛАДЕНЦА ХРИСТА

Нам, сѣверянамъ, въ сущности непонятенъ религіозный экстазъ. Чтобъ вникнуть въ это странное, иногда чисто чувственное состояніе, необходимо прочитать житія святыхъ мучениковъ, необходимо посѣтить южныя страны. Никто изъ художниковъ не изобразилъ экстаза съ такой же убѣдительностью, съ такимъ же внутреннимъ чувствомъ, какъ Мурильо. Въ его божественныхъ, полныхъ мистической сладости „Зачатіяхъ“ обоготворенной Дѣвы Маріи тлѣетъ и сіяетъ страстное стремленіе къ самозабвенію Нирваны; въ нихъ живетъ подлинный огонь, нѣкогда восхищавшій святыхъ. Одного изъ послѣднихъ — святого Антонія, Мурильо представилъ въ различные моменты экстаза. Въ картинѣ, находящейся въ севильскомъ соборѣ, онъ представилъ Антонія съ распростертыми руками, протянутыми къ Младенцу, спускающемуся съ небесъ и возвѣщающему освобожденіе отъ грѣха. На другой картинѣ, воспроизводимой нами и украшающей берлинскую картинную галлерею, святой изображенъ уже обладающимъ своимъ спасеніемъ. Онъ обнимаетъ Младенца и прижимаетъ его къ себѣ съ чисто материнскимъ восторгомъ. Въ лицѣ святого Антонія свѣтится счастье, извѣстное только женщинамъ, познавшимъ чувство материнства и забывшимъ въ этомъ счастьѣ всѣ предшествовавшія муки и страданія. Самъ Мурильо обожалъ дѣтей. Онъ безъ конца писалъ очаровательныхъ ребятишекъ во всей ихъ непорочности и наивности. Ангелочки на его картинахъ перелистываютъ толстые фоліанты святыхъ или весело толпятся въ воздухѣ, напоминая легкія тѣни на душистыхъ, радостныхъ облакахъ. Они витаютъ въ царствѣ свѣта и изъ нихъ самихъ льется свѣтъ. Все земное отъ ихъ прикосновенія становится нетлѣннымъ, вѣчнымъ. Самъ восхищенный Антоній начинаетъ превращаться во что то безплотное. Монашеская одежда его еще покрыта тяжелой тѣнью, но Божество, покоющееся на груди его, освѣщаетъ восхищенное лицо святого. Фигура Антонія нѣсколько отвернута отъ зрителя и изображена въ ракурсѣ; онъ весь отдался Тому, Кого онъ теперь лобзаетъ. При этомъ пропадаетъ и послѣдняя зависимость отъ смерти; даже густыя тѣни, приковывающія фигуру святого къ землѣ, проникаются тихимъ, но волшебнымъ, сѣро-голубымъ свѣтомъ. Мурильо намѣренно избѣгалъ твердую пластичность или слишкомъ яркій колоритъ. Его небо всегда прохладно-голубого или сѣроватаго тона. Зато не было художника, который съ бо́льшей убѣдительностью рисовалъ бы то неосязаемое туманно-душистое, сверхчувственное блаженство, къ которому обращены всѣ наши мечты и предчувствія, всѣ желанія и надежды, все наше исканіе и томленіе. Это отраженіе небеснаго міра далъ Мурильо въ своихъ „Зачатіяхъ“ и „Видѣніяхъ“. Нашъ глазъ съ наслажденіемъ скользитъ отъ темнаго праваго угла, отъ трогательной фигуры святого, къ матовымъ сѣрымъ тонамъ еле замѣтнаго пейзажа. Все твердое, рѣзкое теряется въ торжественной и священной безконечности.

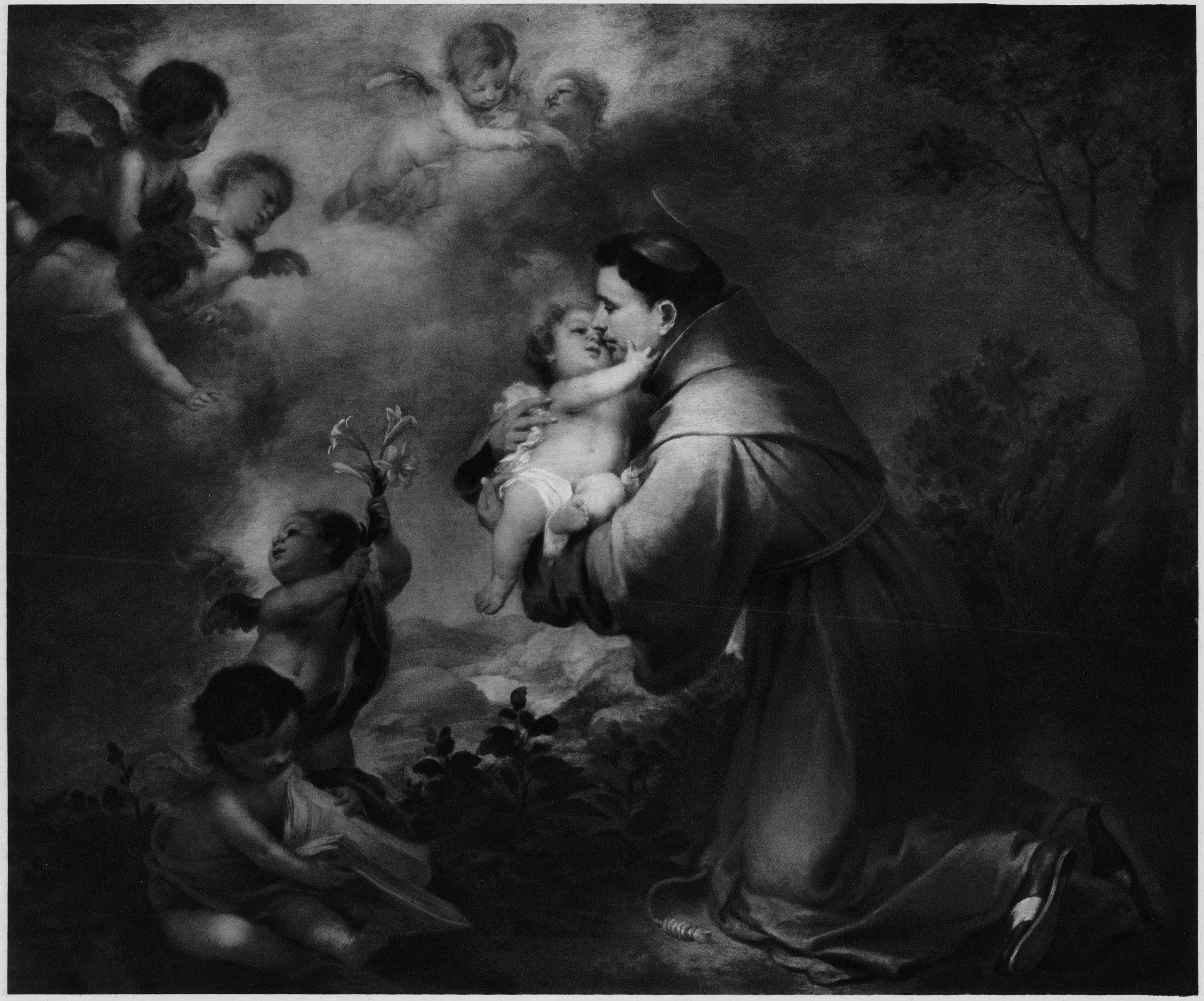
45



Бартоломе Эстебанъ Мурильо. „Явленіе младенца Христа св. Антонію Падуанскому“

Королевская картинная галлерея въ Берлинѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ХУСЕПЕ ДЕ-РИБЕРА, ПРОЗВ. СПАНЬОЛЕТТО

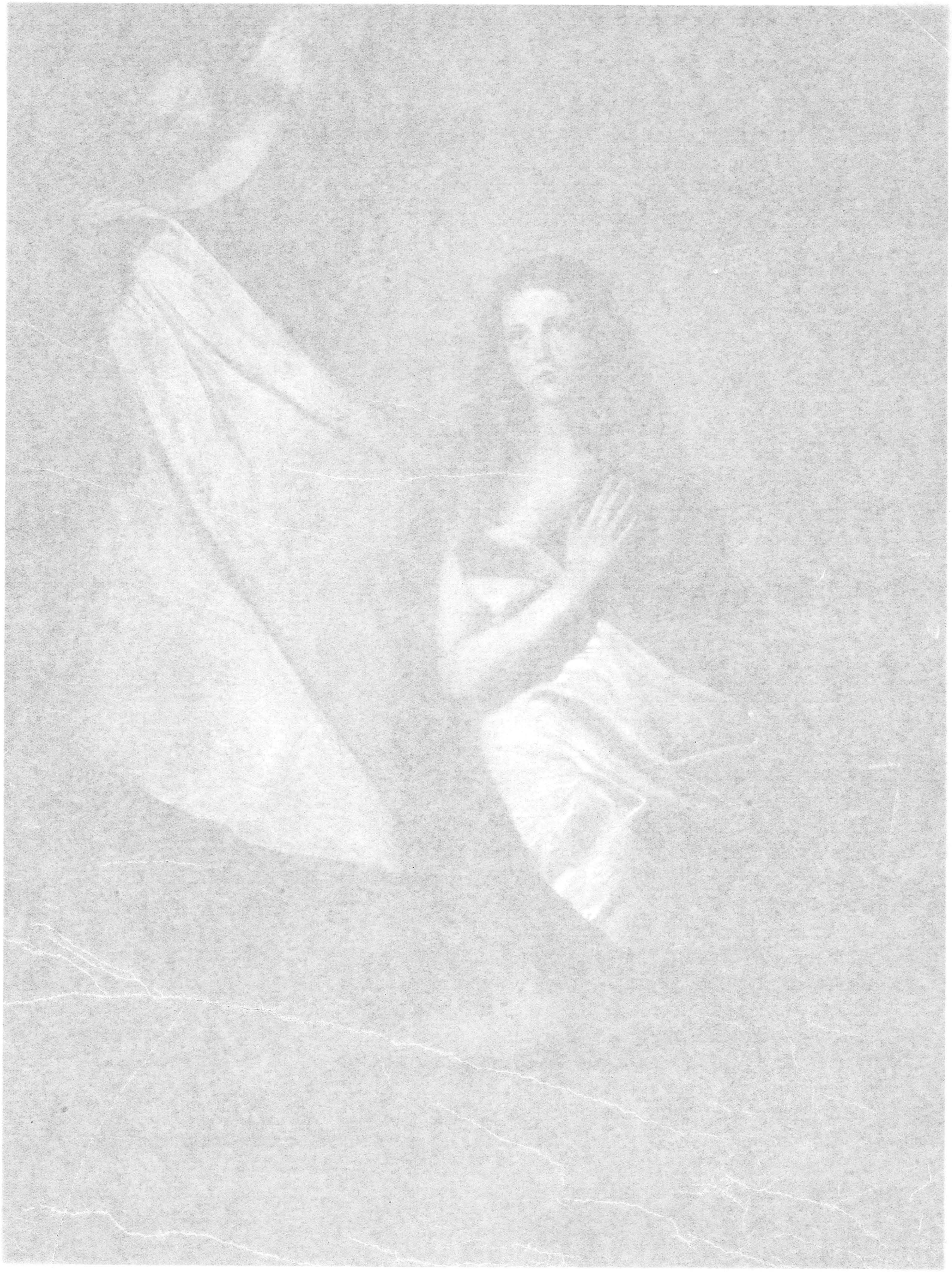
(JUSEPE DE RIBERA, LO SPAGNOLETTO)

РОД. ВЪ ХАТИВѢ, ВЪ 1588 Г.; УМ. ВЪ НЕАПОЛѢ, ВЪ 1656 Г.

ИСПАНО-НЕАПОЛИТАНСКАЯ ШКОЛА

СВЯТАЯ АГНЕСА

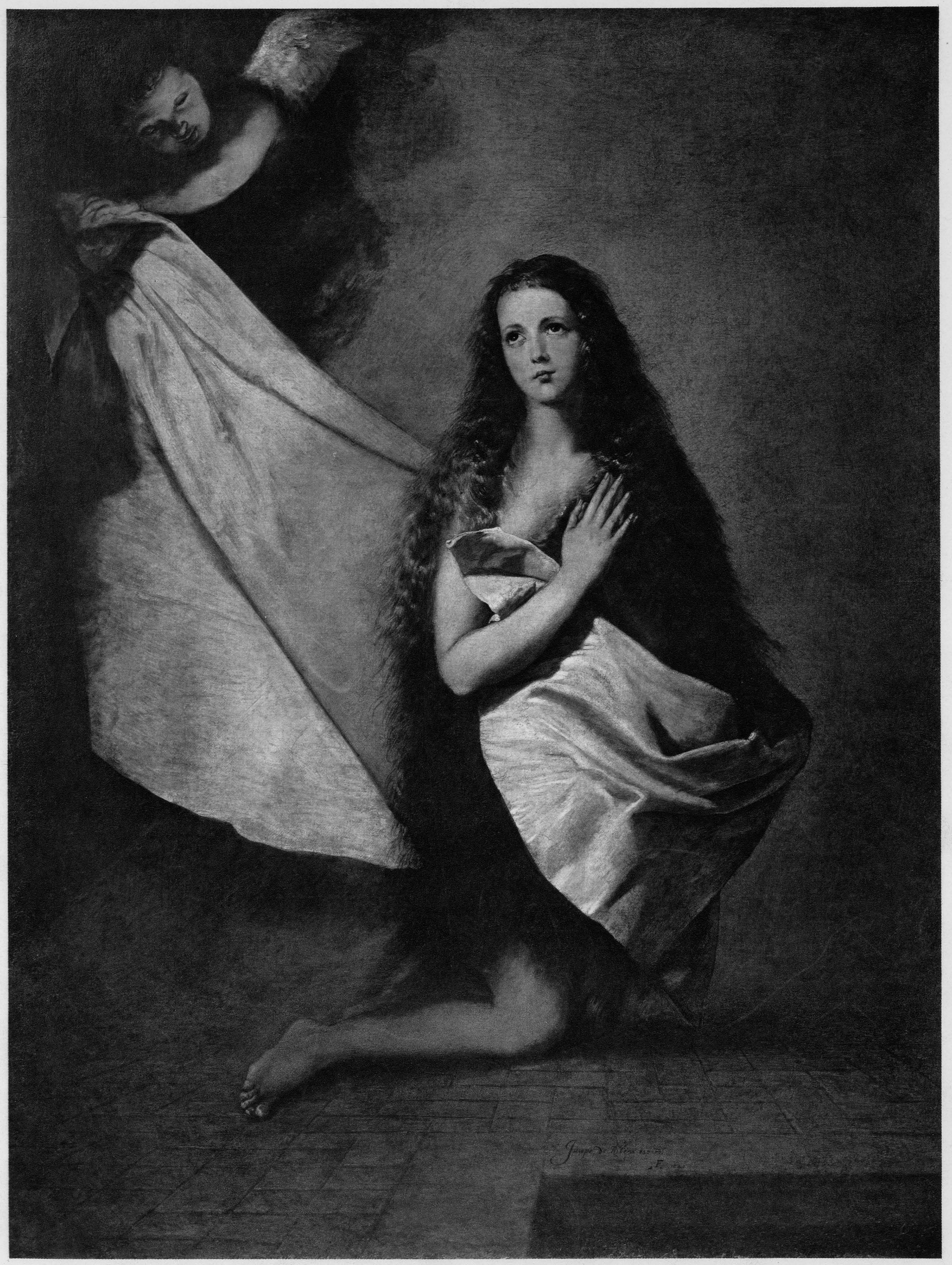
Рибера, испанецъ по происхожденію и по школѣ, можетъ быть, однако, причисленъ къ итальянскимъ живописцамъ въ виду его дѣятельности въ Италіи и вліянія, оказаннаго имъ на неаполитанскую школу Но и онъ, въ свою очередь, подвергся вліянію итальянцевъ, въ особенности Тиціана и Корреджо. Прибывъ въ Италію молодымъ человѣкомъ, онъ провелъ большую часть своей жизни въ Неаполѣ, откуда предпринималъ поѣздки въ Римъ и на Сѣверъ Аппенинскаго полуострова, для изученія знаменитыхъ мастеровъ. Онъ былъ отличный знатокъ анатоміи и очень искусный техникъ; тѣмъ не менѣе его произведенія не нравятся большинству публики. Грубыя, нерѣдко безобразныя фигуры Риберы, его иногда ужасающія композиціи, его черныя тѣни, его тяжелый колоритъ отталкиваютъ отъ него профановъ въ искусствѣ и мѣшаютъ видѣть нѣкоторыя выдающіяся достоинства его картинъ. Но одна изъ нихъ принадлежитъ къ числу наиболѣе популярныхъ произведеній живописи, собранныхъ въ Дрезденской галлереѣ. Эта картина изображаетъ молодую колѣнопреклоненную женщину, которую прежде принимали за св. Марію Египетскую. Красота и грація, соединенныя съ цѣломудренностью, сообщаютъ этой фигурѣ необычайное очарованіе. Но содержаніе картины лишь недавно получило надлежащее толкованіе. По длиннымъ волосамъ, закрывающимъ наготу молодой женщины, полагали, что это — Марія Египетская. Но этому предположенію противорѣчитъ юный, почти дѣтскій возрастъ изображенной, а также раскрытая передъ нею могила. Св. Марія, какъ извѣстно, умерла въ пустынѣ, гдѣ, по преданію, сострадательный левъ зарылъ въ землю ея тѣло. Поэтому, передъ нами на картинѣ скорѣе св. Агнеса, знатная римлянка, отказавшаяся вступить въ бракъ съ язычникомъ и въ наказаніе за то посаженная нагою въ цистерну. Но съ нею совершилось чудо: волосы на ея головѣ выросли столь густыми и длинными, что облекли ее, какъ мантіей, и ее окружило такое сіяніе, что никто не посмѣлъ прикоснуться къ ней.



Хусепе де-Рибера, прозв. Спаньолетто. „Святая Агнеса“

Королевская картинная галлерея въ Дрезденѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



46

ГАНСЪ ГОЛЬБЕЙНЪ МЛАДШІЙ

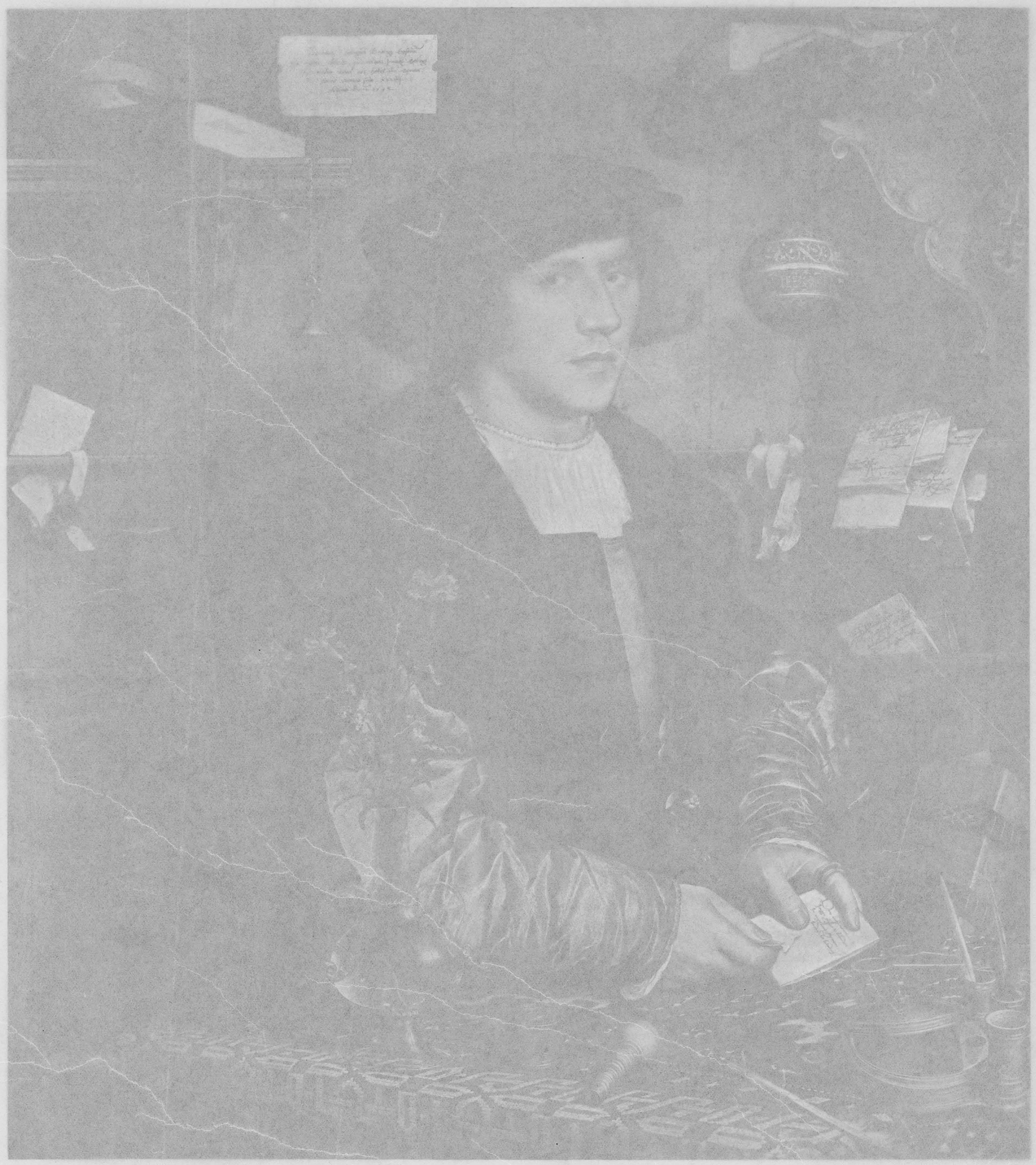
РОД. ВЪ АУГСБУРГѢ ВЪ 1497 Г., УМЕРЪ ВЪ ЛОНДОНѢ ВЪ 1543 Г.

НѢМЕЦКАЯ ШКОЛА

ПОРТРЕТЪ КУПЦА ГЕОРГА ГИССЕ

Когда Гольбейнъ въ 1531 г. окончательно переселился въ Лондонъ, (въ Лондонѣ онъ жилъ и прежде въ 1526 и 1527 годахъ), у него въ этомъ городѣ уже были сильныя связи среди высокопоставленныхъ англійскихъ государственныхъ дѣятелей и ученыхъ, которыя дали ему возможность приблизиться и къ самому королю Генриху VIII. Спустя нѣкоторое время Гольбейнъ сдѣлался придворнымъ живописцемъ и необходимымъ совѣтникомъ короля во всѣхъ художественныхъ вопросахъ. — Однако кругъ его интимнаго знакомства и его первоначальныхъ поощрителей заключался скорѣе въ средѣ его соотечественниковъ — нѣмецкихъ ганзейскихъ купцовъ, жившихъ въ особомъ кварталѣ, Steelyard. Въ этомъ обществѣ торговыхъ людей Гольбейнъ нашелъ нѣсколько превосходныхъ оригиналовъ для своихъ портретовъ. Наиболѣе значительнымъ и интереснымъ среди нихъ является воспроизводимый нами портретъ Георга Гиссе, имя котораго намъ извѣстно по надписи, находящейся на самой картинѣ. — Этотъ портретъ былъ пріобрѣтенъ въ 1821 г. королемъ Фридрихомъ Вильгельмомъ III въ составѣ всей галлереи англійскаго негоціанта Эдуарда Солли, поступившей въ формировавшійся тогда берлинскій Музей. — Теперь картина эта виситъ вмѣстѣ съ другими произведеніями Гольбейна въ той же комнатѣ, гдѣ находятся картины Дюрера. — Трудно себѣ представить двѣ болѣе различныя манеры письма, два болѣе различныхъ отношенія къ своему предмету, нежели у этихъ двухъ великихъ современниковъ и соотечественниковъ. — Дюреръ вырисовываетъ каждый волосъ, каждую складку; въ Гольбейнѣ же чувствуется истинно живописный темпераментъ, сознательно упрощающій формы, схватывающій образъ въ общихъ, наиболѣе характерныхъ чертахъ. — Съ другой стороны, Дюреръ интересуется лишь одними лицами и почти игнорируетъ все второстепенное, — и это для того, чтобы не отвлекать вниманія зрителя отъ главнаго; наоборотъ, Гольбейнъ охотно останавливается на всякихъ постороннихъ подробностяхъ, рисующихъ занятія, промыселъ и обстановку изображеннаго лица. Это онъ дѣлаетъ не только изъ желанія придать своей картинѣ больше красочнаго блеска и живописной пышности, но и изъ ясно выраженнаго желанія сильнѣе и опредѣленнѣе характеризировать данную личность. — Такъ и здѣсь: онъ показываетъ намъ купца Гиссе въ своей конторѣ, за письменнымъ столомъ, съ только-что написаннымъ и еще незапечатаннымъ письмомъ въ рукѣ. Вся эта пестрая „околичность“: покрытый ковромъ столъ съ массой письменныхъ принадлежностей, полки со счетоводными книгами, планочки съ заложенными за ними документами, изящная шарообразная катушка для нитокъ, ключи, печать, ножницы и, наконецъ, чудесно написанная бутыль венеціанскаго стекла съ воткнутыми въ горлышко гвоздиками (этотъ кусочекъ картины достоенъ лучшихъ нидерландскихъ живописцевъ — спеціалистовъ „мертвой натуры“) все это служитъ только къ тому, чтобы разсказать намъ о житьѣ-бытьѣ, о занятіяхъ и о симпатіяхъ этого богатаго купца, серьезное лицо котораго свѣтится и царитъ, какъ роскошно оправленный бриллiантъ, въ букетѣ этихъ колоритныхъ деталей.

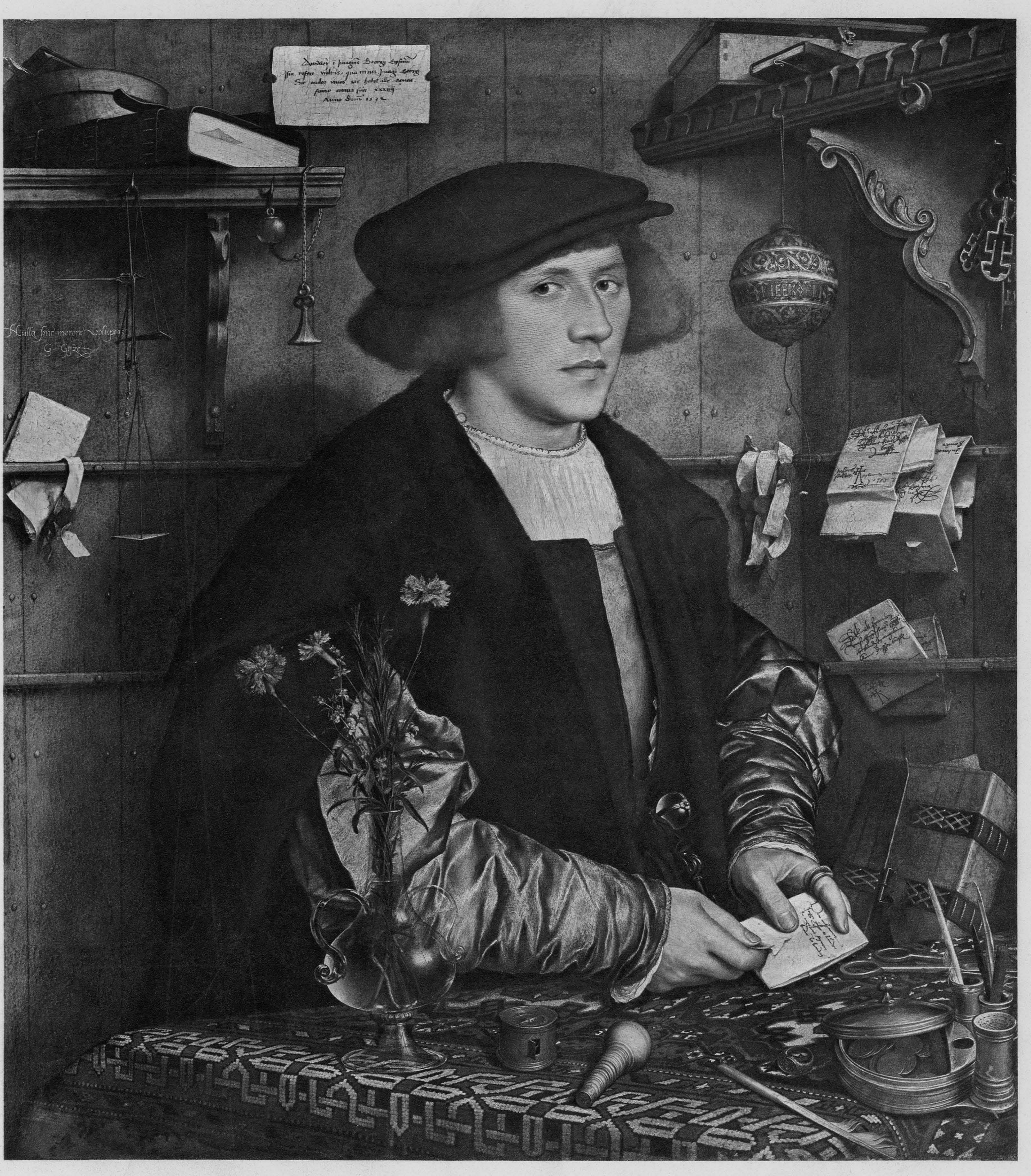
47



Гансъ Гольбейнъ младшій. „Портретъ купца Георга Гиссе“

Королевская картинная галлерея въ Берлинѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.


Distichō i imaginē Georgij Gysenij
Ista refert vultus, qua cernis, imago Georgi
Sic oculos viuos, sic habet ille genas
Anno etatis sue xxxiiij
Anno Dom 1532
Nulla sine merore voluptas
G. Gyze

МАТІАСЪ ГРЮНЕВАЛЬДЪ

(MATTHIAS GRÜNEWALD)

РОД. МЕЖДУ 1470 И 1480 ГГ., ВѢРОЯТНО, ВЪ АШАФЕНБУРГѢ, УМ. ПОСЛѢ 1529 Г.

НѢМЕЦКАЯ ШКОЛА

ПОКЛОНЕНІЕ БОГОРОДИЦѢ.

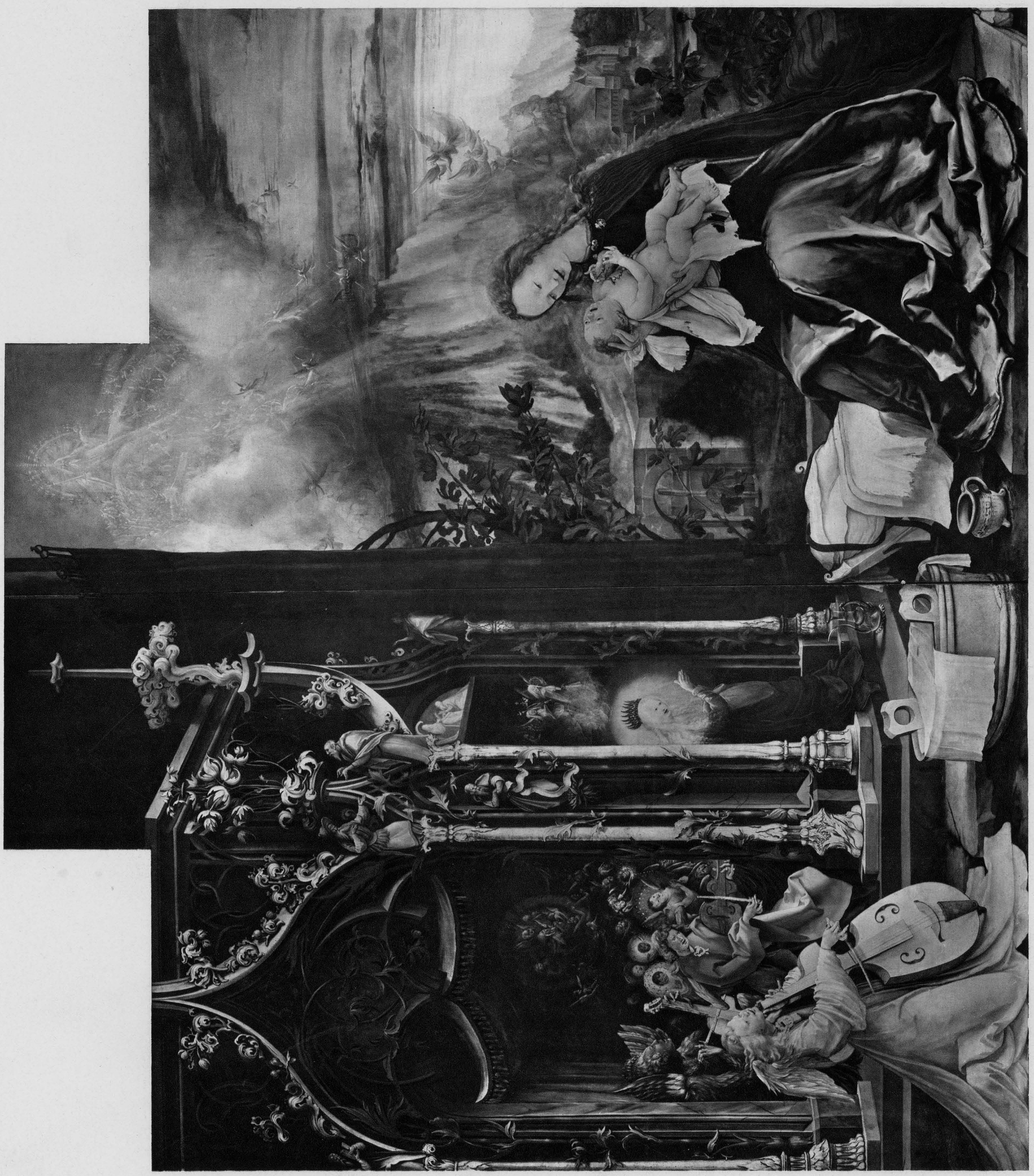
Въ исторіи германскаго искусства Грюневальдъ, прозванный нѣмецкимъ Корреджіо, стоитъ въ сторонѣ отъ общеизвѣстныхъ школъ: Нюрнбергской, Тирольской и Кёльнской. Тѣмъ не менѣе можно найти немало сходственныхъ чертъ между Грюневальдомъ и наиболѣе характерными нѣмецкими художниками. Его предшественникомъ можно отчасти считать Шонгауера, много общаго можно найти между Грюневальдомъ, Альтдорферомъ и Дюреромъ, наконецъ, далекіе отголоски странныхъ исканій мастера продолжали звучать въ произведеніяхъ мастеровъ XVII в., напр., въ Эльсгеймерѣ. Главная особенность Грюневальда заключается не столько въ его безпощадномъ натурализмѣ или въ его сказочной фантастикѣ, сколько въ томъ, что онъ одинъ изъ всѣхъ нѣмецкихъ художниковъ былъ заинтересованъ чисто свѣтовыми эффектами. Ни одинъ изъ его соотечественниковъ, если не считать отдѣльныхъ попытокъ Альтдорфера, не интересовался игрой красокъ, преломленіемъ лучей, нѣжной свѣтотѣнью такъ, какъ Грюневальдъ. У него не найти отчетливаго рисунка — главной силы германскихъ мастеровъ, онъ игнорируетъ тѣ изсушивающіе пріемы, которые вносили въ живопись его собратья изъ гравернаго искусства. Грюневальдъ весь живописецъ: въ его живописи чувствуется наслажденіе, съ которымъ онъ владѣлъ красками — черта, неизвѣстная ни Дюреру, ни Гольбейну, ни Кранаху, бывшимъ скорѣе иллюминаторами. — Но и въ своихъ заданіяхъ Грюневальдъ стоитъ особнякомъ. Онъ достигаетъ такого патетическаго напряженія, такого упоенія трагизмомъ, такого пониманія „религіозной фантастики“, какихъ не найти ни у кого изъ его современниковъ. Главныя его произведенія, являющіяся створками большого походнаго алтаря, исполненнаго имъ въ 1510 г. для монастырской церкви въ Шенгеймѣ и хранящіяся нынѣ въ Кольмарскомъ музеѣ, воспроизводятъ самыя разнообразныя сцены и ощущенія. Рядомъ съ ужасающимъ по натурализму „Распятіемъ“ онъ передаетъ совершенно своеобразно таинственную праздничность Воскресенья; рядомъ съ кошмарной, полной бѣсовскаго скрежета сценой „Искушеніе св. Антонія“ — онъ изображаетъ въ „Поклоненіи Богородицы“ умилительное видѣніе Царства небеснаго, въ которомъ мистическій экстазъ соединенъ съ милой нѣмецкой уютностью.

А. Б.

Матіасъ Грюневальдъ. „Поклоненіе Богородицѣ“

Городской музей въ Кольмарѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



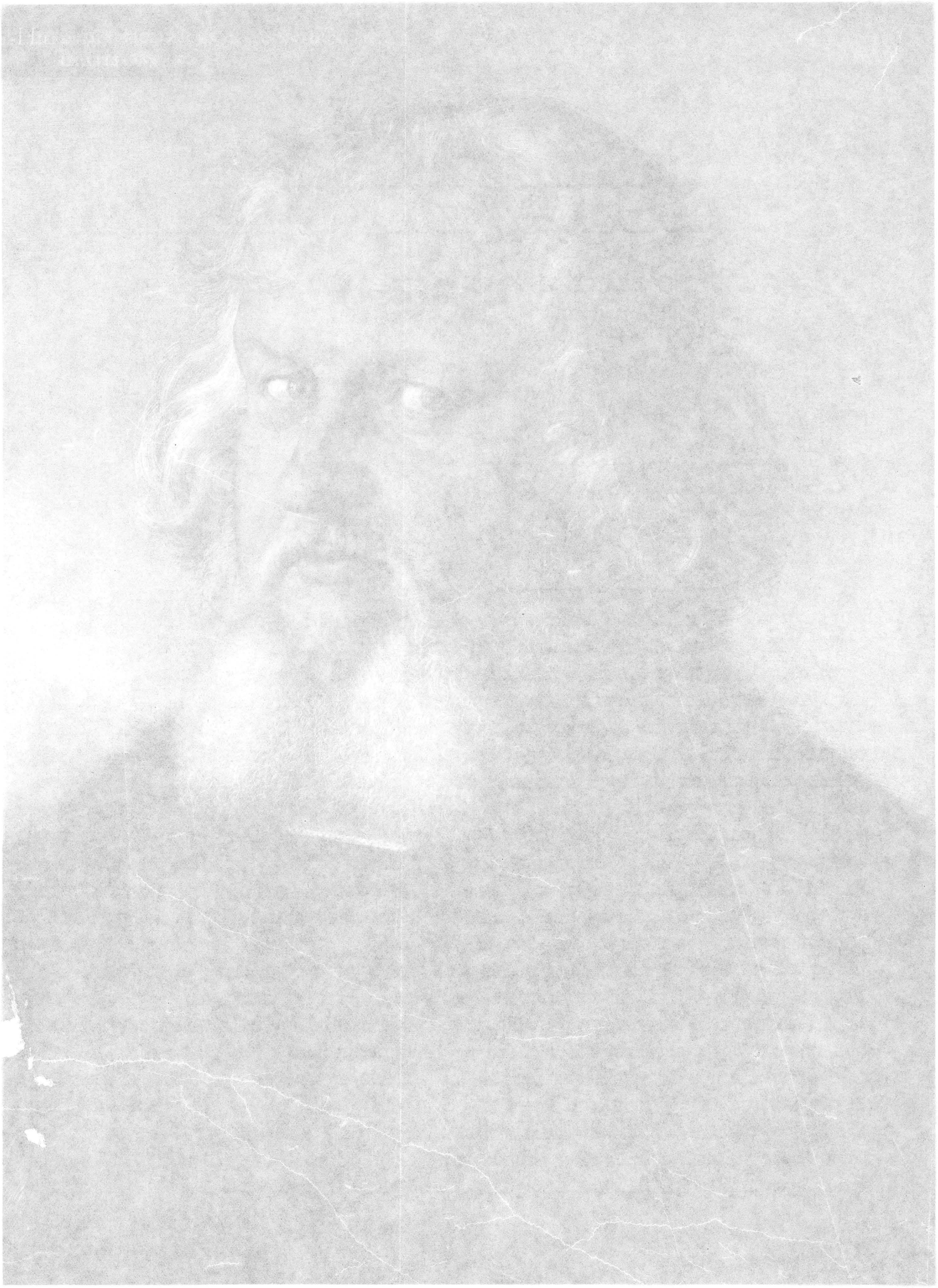
АЛЬБРЕХТЪ ДЮРЕРЪ

РОД. ВЪ НЮРНБЕРГѢ ВЪ 1473, УМЕРЪ ТАМЪ ЖЕ ВЪ 1528

НѢМЕЦКАЯ ШКОЛА

ПОРТРЕТЪ ІЕРОНИМА ГОЛЬЦШУЭРА

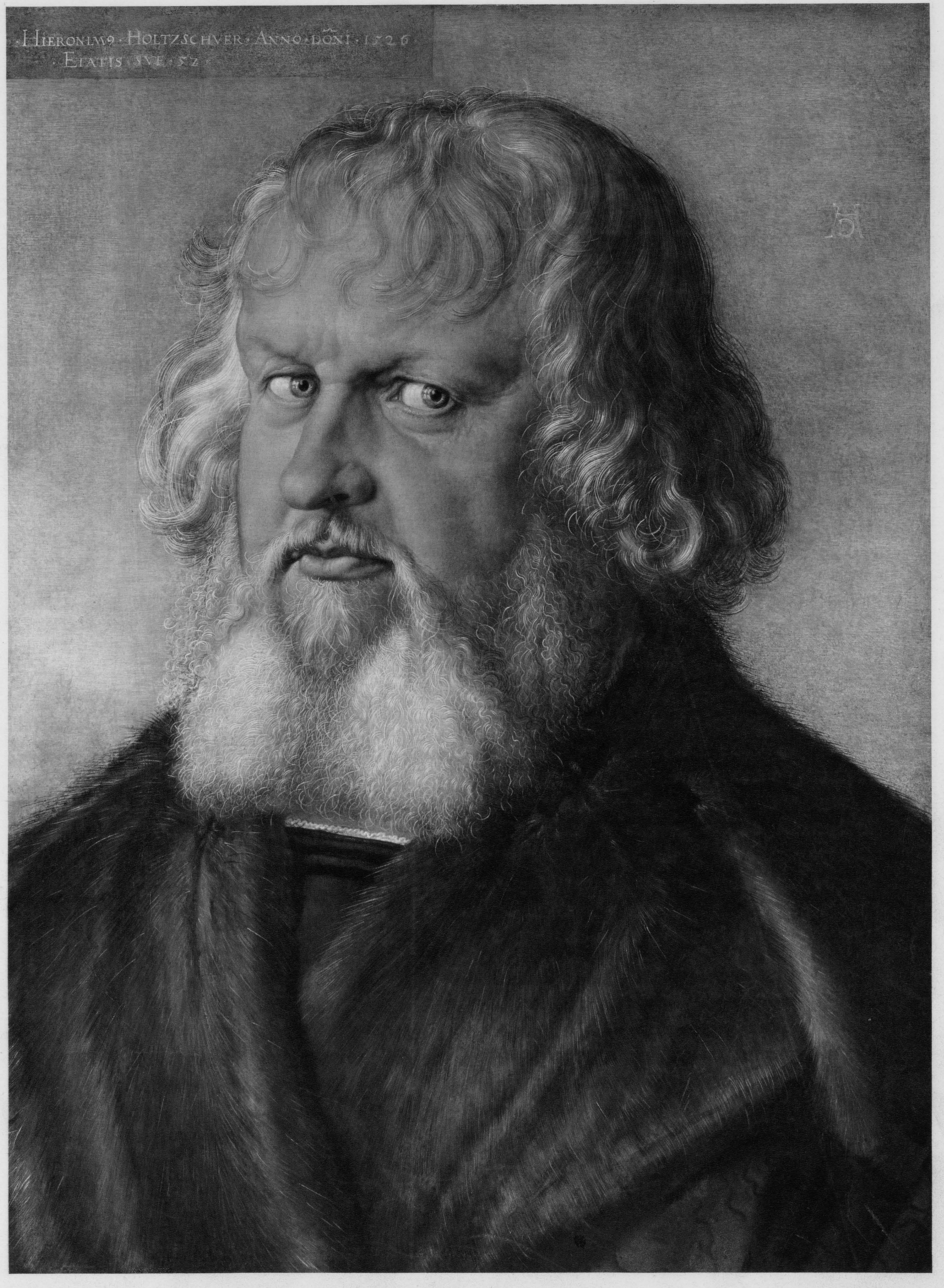
Портретъ Гольцшуэра съ давнихъ временъ уже считается лучшимъ произведеніемъ Дюрера. Въ Германскомъ музеѣ, гдѣ его въ продолженіи нѣсколькихъ десятковъ лѣтъ выставляли потомки изображеннаго патриція, портретъ этотъ былъ одной изъ главныхъ приманокъ; такое же значеніе онъ сохраняетъ и въ настоящее время въ Берлинскомъ музеѣ, куда онъ пріобрѣтенъ лѣтъ двадцать тому назадъ. Такую симпатію публики можно отчасти объяснить древней славой этой картины, прекраснымъ обликомъ этого красиваго, сѣдовласаго мужчины съ его строгимъ, внушительнымъ взглядомъ, а также и высокими чисто-художественными достоинствами произведенія. Дюреру удалось изобразить этого человѣка такъ, что сразу отдаешь себѣ отчетъ во всемъ значеніи, во всей благородной красотѣ этой личности, и вотъ эта-то черта и приковываетъ съ такой странной убѣдительностью взглядъ зрителя. Мастеръ нарисовалъ эту голову съ такой тщательностью, разработалъ всѣ детали ея съ такой необычайной строгостью, что мы можемъ пересчитать всѣ волоски на бородѣ, а въ зрачкахъ глазъ увидать даже отраженіе окна, противъ котораго сидѣлъ Гольцшуэръ. Однако, удивительнѣе всего, что при этомъ Дюреру удалось сохранить цѣльность общаго впечатлѣнія и дать полную и исчерпывающую характеристику этой личности. Великіе итальянцы XV вѣка, преслѣдовавшіе тѣ же цѣли почти тѣми же средствами, были, пожалуй, проще и потому величественнѣе нѣмецкаго мастера, однако, по глубинѣ и серьезности они уступаютъ ему. По выраженію внутренняго чувства Дюреръ превосходитъ ихъ всѣхъ, не только въ картинахъ, но и въ портретахъ, чему самый разительный примѣръ — у насъ передъ глазами.



Альбрехтъ Дюреръ. „Портретъ Іеронима Гольцшуэра“

Королевская картинная галлерея въ Берлинѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.


·HIERONIMV9·HOLTZSCHVER·ANNO·DÕNI·1526·
·ETATIS·SVE·52·
AD

АЛЬБРЕХТЪ ДЮРЕРЪ

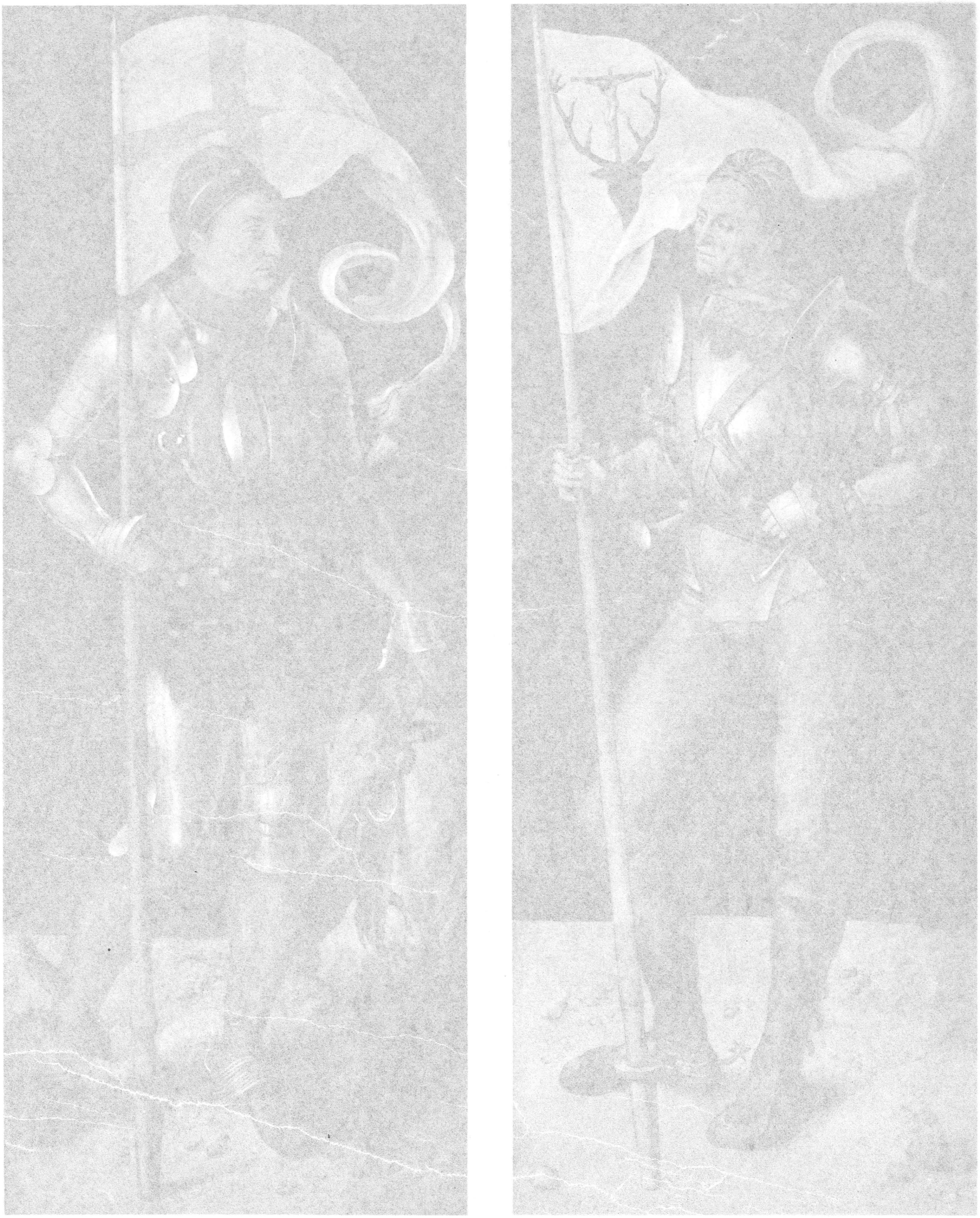
(ALBRECHT DÜRER)

РОД. ВЪ НЮРНБЕРГѢ, ВЪ 1471 Г.; УМ. ТАМЪ ЖЕ, ВЪ 1528 Г.

НѢМЕЦКАЯ ШКОЛА

ДВА БАУМГАРТНЕРА

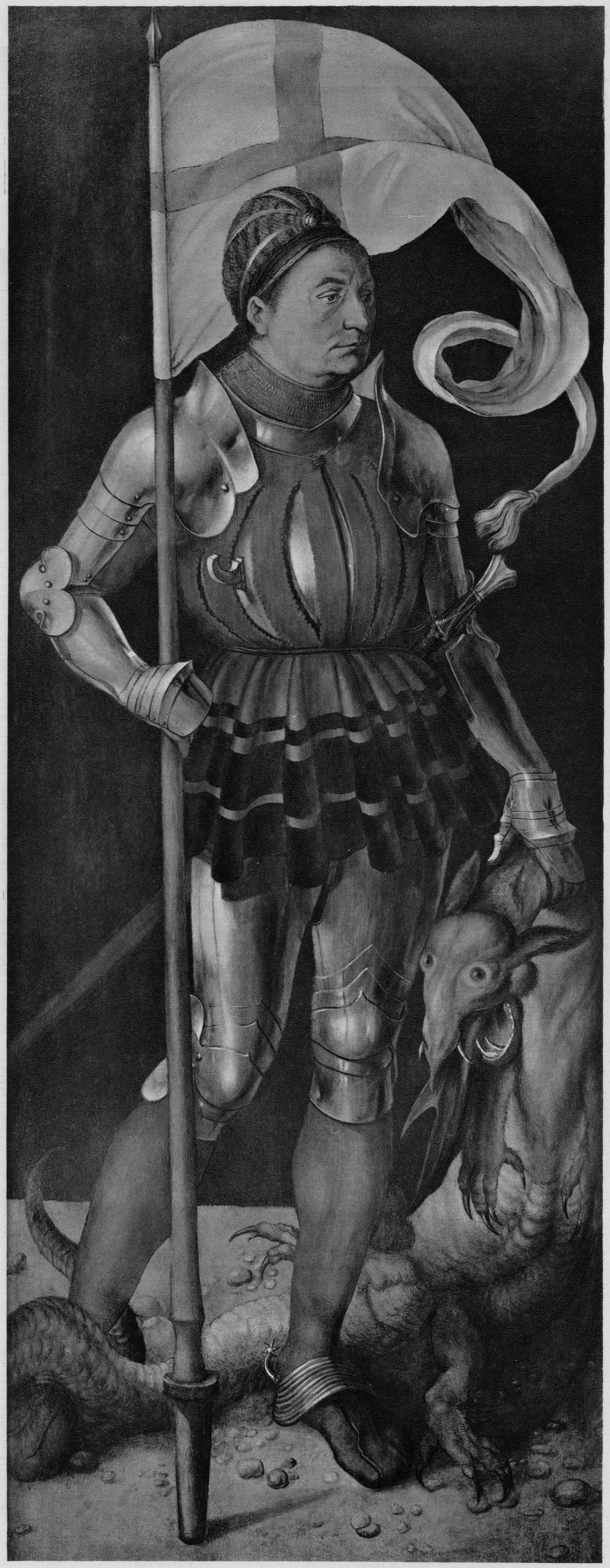
Въ Мюнхенской Старой Пинакотекѣ находится алтарный складень работы Дюрера, пожертвованный семействомъ Баумгартнеровъ въ нюрнбергскую церковь св. Екатерины и впослѣдствіи принесенный нюрнбергскимъ магистратомъ въ даръ императору Максимиліану. Реставрація, которой былъ подвергнутъ въ недавнее время этотъ знаменитый складень, возбудила много толковъ. Благодаря появленію на художественномъ рынкѣ старинной копіи этого произведенія, было замѣчено, что лошади позади жертвователя, украшенія шлема и другія детали изображенія написаны не Дюреромъ, а прибавлены позднѣйшимъ художникомъ, повидимому желавшимъ сдѣлать картину болѣе красивой. Дирекція Пинакотеки рѣшилась удалить эти прибавки. При этой операціи не только исчезли эти украженія, но и появился цѣлый рядъ небольшихъ фигуръ жертвователей, благоговѣйно взирающихъ на главное изображеніе складня, на икону Рождества Христова. Хотя эти фигурки не удовлетворяютъ нашего современнаго вкуса, тѣмъ не менѣе всѣ любители нѣмецкаго искусства должны радоваться тому, что складень снова получилъ тотъ видъ, въ какомъ онъ вышелъ изъ мастерской художника, — тѣмъ болѣе, что реставрація произошла безъ малѣйшаго поврежденія первоначальной живописи. Обѣ створки складня, воспроизведенныя на нашей геліогравюрѣ, представляютъ двухъ жертвователей картины, — знатныхъ нюрнбергцевъ Стефана и Луку Баумгартнеровъ. И тотъ, и другой представлены во весь ростъ, вооруженными, какъ защитники своего города. Дюреръ, при своемъ скромномъ и добросовѣстномъ отношеніи къ искусству, не превратилъ этихъ жиденькихъ коммерсантовъ въ рыцарей и настоящихъ воиновъ. Въ ихъ осанкѣ и экспрессіи нѣтъ ничего воинственнаго; они изображены безъ прикрасъ, полными жизни и добродушными, какими зналъ ихъ художникъ.

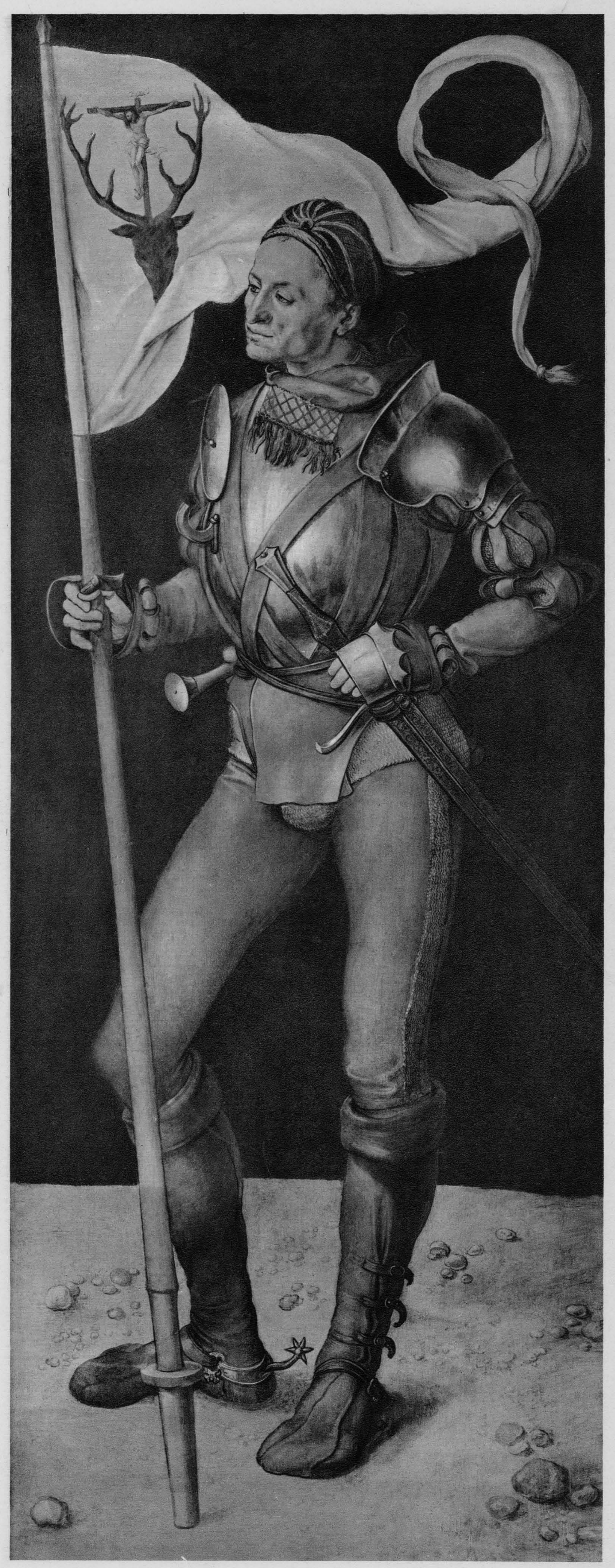


Альбрехтъ Дюреръ. „Два Баумгартнера“

Старая Пинакотека въ Мюнхенѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.





ЛУКА КРАНАХЪ СТАРШІЙ

(LUCAS CRANACH DER AELTERE)

РОД. ВЪ КРАНАХѢ ВЪ 1472 Г., УМ. ВЪ ВЕЙМАРѢ ВЪ 1553 Г.

НѢМЕЦКАЯ ШКОЛА

ОТДЫХЪ ВО ВРЕМЯ БѢГСТВА ВЪ ЕГИПЕТЪ

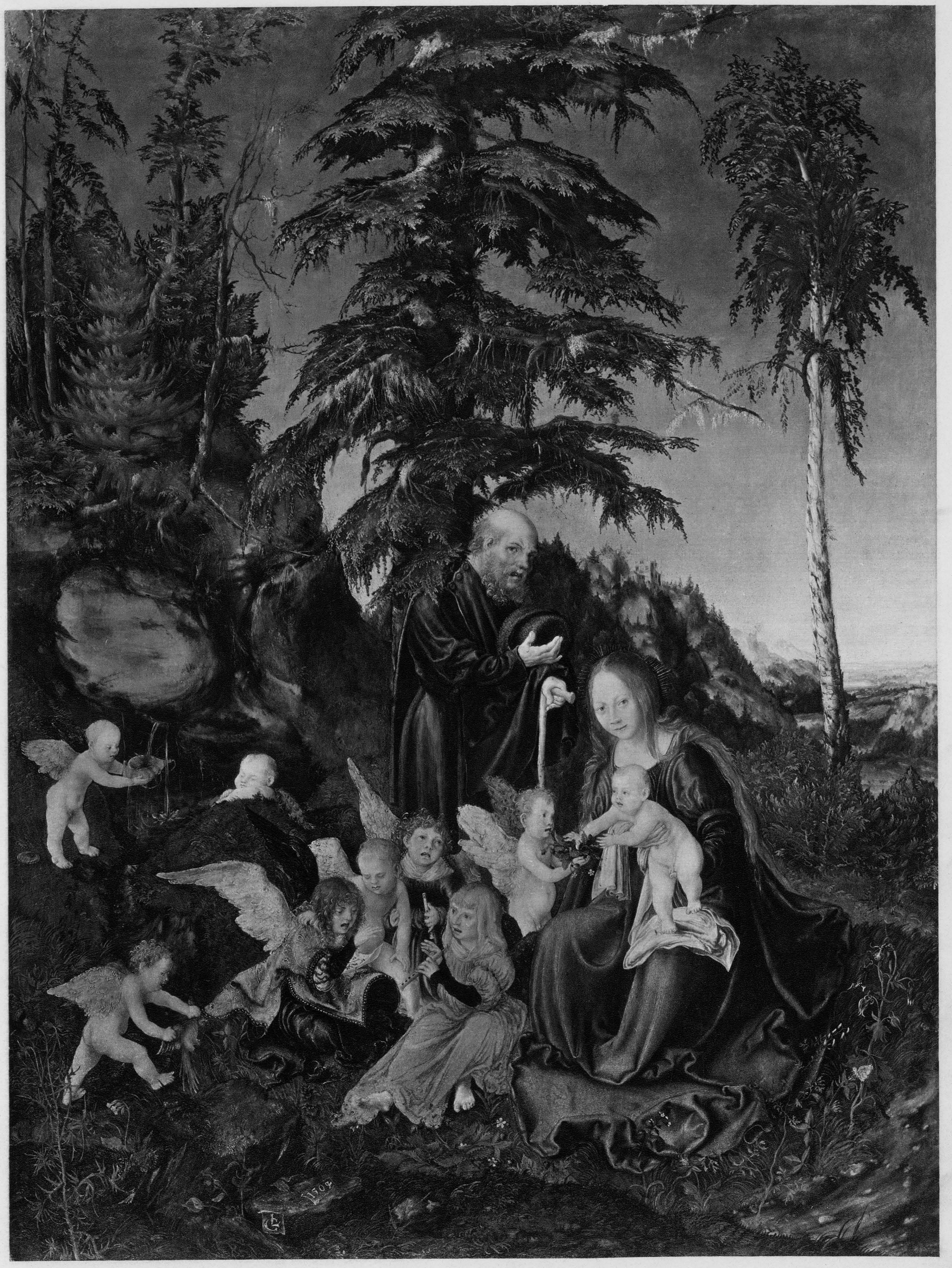
Кранахъ, прозванный такъ по мѣсту своего рожденія, въ дѣйствительности же Лука Мюллеръ, жилъ въ Виттенбергѣ, гдѣ состоялъ придворнымъ живописцемъ курфюрста Фридриха Мудраго, черты котораго передаетъ намъ хранящійся въ Эрмитажѣ портретъ, вышедшій изъ мастерской Кранаха (тогда какъ портретъ супруги курфюрста, Сибиллы, хранящійся тамъ же, написанъ самимъ Кранахомъ). Манера позднѣйшаго періода дѣятельности этого художника отличается сухостью рисунка и рутинностью композиціи. Женскіе типы его, съ ихъ узкими таліями, высокими лбами и косо нарисованными глазами, представляютъ полнѣйшую противоположность греческому и итальянскому идеалу красоты. Но всѣ эти недостатки искупаются наивнымъ, поэтическимъ пониманіемъ и чутьемъ природы. Между произведеніями Кранаха первое мѣсто по простотѣ и наивной непосредственности занимаютъ портреты. Кромѣ вышеупомянутыхъ портретовъ, въ Эрмитажѣ хранится еще портретъ кардинала Альбрехта Бранденбургскаго и три очень характерныя картины Кранаха: „Богоматерь подъ яблоней“, „Богоматерь въ виноградникѣ“, „Венера и Амуръ“.

Благодаря роли, которую онъ игралъ въ реформаціи, большому распространенію его гравюръ на деревѣ и на мѣди, а также благодаря картинамъ, въ которыхъ онъ бичевалъ злоупотребленія папства, Кранахъ въ теченіе столѣтій занималъ мѣсто рядомъ съ величайшими нѣмецкими мастерами эпохи реформаціи, — Дюреромъ и Гольбейномъ. Но въ новѣйшее время слава его сильно померкла: ему по справедливости поставили въ упрекъ его дюжинами исполненные портреты проповѣдниковъ и князей, а также его нехудожественныя позднѣйшія догматическія картины, забывъ при этомъ прекрасныя произведенія ранняго періода. Въ нѣкоторыхъ современныхъ біографіяхъ художника Л. Кранахъ представленъ ограниченнымъ нѣмецкимъ филистеромъ, ханжой и лицемѣромъ. Но это чистая клевета. Кранахъ былъ цѣльной натурой, вполнѣ достойной дружбы такого человѣка, какъ Лютеръ. Доказательствомъ тому служитъ вся его жизнь. Но и какъ художникъ, Кранахъ былъ также цѣльной натурой. Это мы видимъ изъ длиннаго ряда картинъ и великолѣпныхъ гравюръ — произведеній ранней поры его жизни. Между этими юношескими работами особенное вниманіе обращаетъ на себя „Отдыхъ во время бѣгства“, картина, пріобрѣтенная Берлинской галлереей и украшавшая собою прежде галлерею Шарра въ Римѣ. Даже у Дюрера мало встрѣчается такихъ пейзажей, полныхъ поэзіи, наивной и свѣжей концепціи и чисто германскаго пониманія природы. Картина „Отдыхъ во время бѣгства“ производитъ впечатлѣніе старинной „лѣсной“ сказки съ геніями и гномами изъ древне-германской народной поэзіи. Не въ песчаной пустынѣ, не у подножія Синая отдыхаетъ его Св. Семейство, а въ тѣнистой чащѣ, на южной опушкѣ Тюрингенскаго лѣса, гдѣ между деревьями проглядываютъ синеватыя вершины горъ. На берегу ручья, подъ старой, сѣдымъ мохомъ обросшей, елью расположилась Святая семья. Ангелы слетѣлись, чтобы служить Младенцу Они приносятъ ему плоды изъ лѣса и воду изъ ручья, а также пестрыхъ бабочекъ и птичекъ для забавы. Родители такъ же, какъ и ангелы, не отличаются классической красотой. Это добрые, славные люди, ремесленники чисто нѣмецкаго типа. Роскошный колоритъ картины дышитъ гармоніей тоновъ, и солнечный свѣтъ ясно и мирно обливаетъ всю сцену своимъ сіяніемъ.

Лука Кранахъ Старшій. „Отдыхъ во время бѣгства въ Е

Королевская картинная гал

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.


1504

ПИТЕРЪ БРЕЙГЕЛЬ СТАРШІЙ ПРОЗВ. МУЖИЦКИМЪ

(PIETER BRUEGHEL)

РОД. ОКОЛО 1525 ВЪ ОКРЕСТНОСТЯХЪ БРЕДЫ, УМ. ВЪ 1569 Г. ВЪ БРЮССЕЛѢ

ФЛАМАНДСКАЯ ШКОЛА

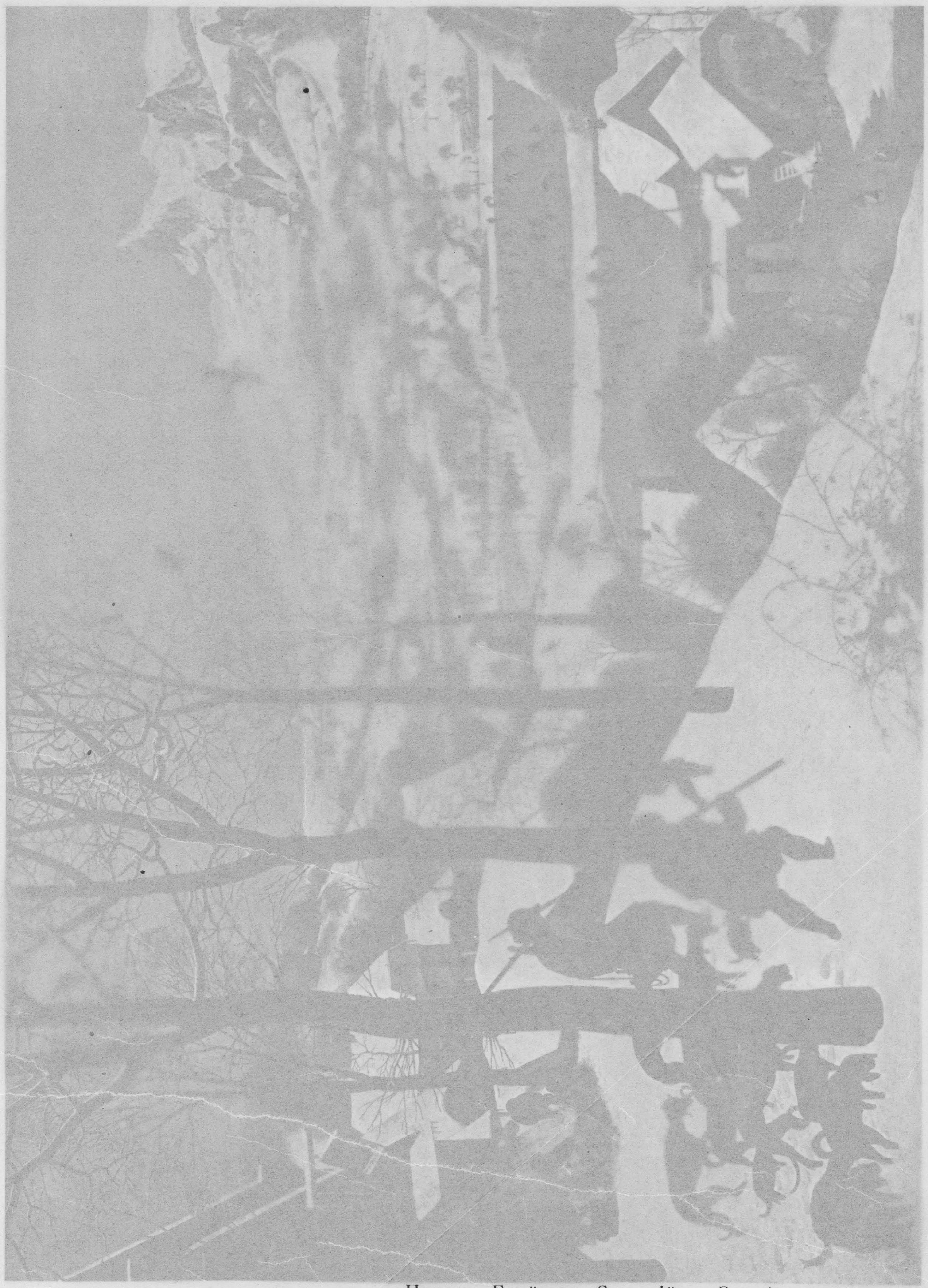
ЗИМНІЙ ПЕЙЗАЖЪ

Питера Брейгеля принято считать за основателя нидерландскаго жанра, а слѣдовательно, и за предшественника всей бытовой и повѣствовательной живописи XVIII и XIX в. Отношеніе это оправдывается склонностью Брейгеля къ смѣхотворнымъ эпизодамъ и къ назидательнымъ поученіямъ, которыя разыгрываются на его картинахъ сотнями маленькихъ остроумно нарисованныхъ фигуръ. Однако, настоящее значеніе П. Брейгеля далеко не исчерпывается такими деталями. Брейгель прежде всего пейзажистъ, великій поэтъ природы и въ этомъ онъ остается не только начинателемъ, но и до сихъ поръ не превзойденнымъ образцомъ. Ближайшими предшественниками Брейгеля были І. Бошъ и Патиниръ, впервые распространившіе пейзажъ „до авансцены“, впервые сдѣлавшіе изъ фигуръ, населяющихъ пейзажъ, то, что принято называть стаффажемъ. — Но Брейгель пошелъ дальше ихъ какъ въ техническомъ отношеніи, такъ и въ самомъ заданіи. Въ техникѣ, въ правдивой передачѣ красокъ, растительности, воды, скалъ, въ томъ, какъ онъ окружаетъ фигуры воздухомъ, въ томъ, какъ онъ умѣетъ выдержать картину въ извѣстномъ тонѣ, наконецъ, въ самомъ способѣ накладывать краски — онъ одинъ изъ классиковъ живописи. Еще болѣе возрастаетъ значеніе его, если мы обратимся къ его заданіямъ. Брейгель писалъ много аллегорій, притчъ, анекдотовъ и въ этомъ онъ лишь слѣдовалъ тому, что дѣлалось и до него. Но Брейгель первый обратился и къ „чистому„ пейзажу, къ картинѣ, весь смыслъ которой въ передачѣ настроенія извѣстнаго времени года и извѣстнаго часа дня.

Никогда пейзажи Брейгеля не бываютъ „портретами“ извѣстныхъ мѣстностей. Напротивъ того, нигдѣ во вселенной не встрѣтить той сложности мотивовъ, того разнообразія плановъ, къ которымъ всегда прибѣгаетъ Брейгель. Въ этомъ отношеніи почти единственнымъ исключеніемъ является его картина Неаполитанскаго музея: „Слѣпцы“, гдѣ въ фонѣ такой же „задворочный“, намѣренно убогій мотивъ, какой любили изображать голландцы

XVII в. Вообще же Брейгель бываетъ цѣликомъ „творцомъ“ своихъ мѣстностей и тутъ изумляетъ его способность сохранять полную убѣдительность. — Брейгель „выдумываетъ“ свои пейзажи, но эти выдумки свидѣтельствуютъ о колоссальныхъ и глубоко прочувствованныхъ знаніяхъ природы. Онъ нагромождаетъ мотивы съ несуществующей въ дѣйствительности сложностью, но эти нагроможденія все же вполнѣ „возможны“. Структура его вычурныхъ скалъ отличается незыблемой крѣпостью, теченіе его извилистыхъ рѣкъ проходитъ съ плавностью и граціей, наблюдаемыми въ природѣ, его деревья нѣсколько наивны въ своей упрощенной стилизаціи, но все же вполнѣ характерны, наконецъ, самое трудное въ композиціи, — весь рельефъ почвы переданъ имъ съ полнымъ, я бы сказалъ „геологическимъ“, знаніемъ. Поразительнѣе же всего въ Брейгелѣ — его тонъ, всегда строго соотвѣтствующій его намѣреніямъ передать извѣстное настроеніе. — Въ этомъ отношеніи настоящимъ откровеніемъ является серія его картинъ въ Вѣнскомъ императорскомъ музеѣ, изъ которыхъ мы здѣсь даемъ лучшую и наиболѣе сильную по эффекту: „Зиму“. Каждая изъ этихъ картинъ выдержана въ какой-либо гаммѣ, и ихъ ясная, гармонично-контрастная красочность дѣйствуетъ какъ музыка, сразу вводитъ въ тѣ чувства, въ ту поэзію, которыя свойственны каждому изъ трехъ временъ года, синтезированныхъ мастеромъ.

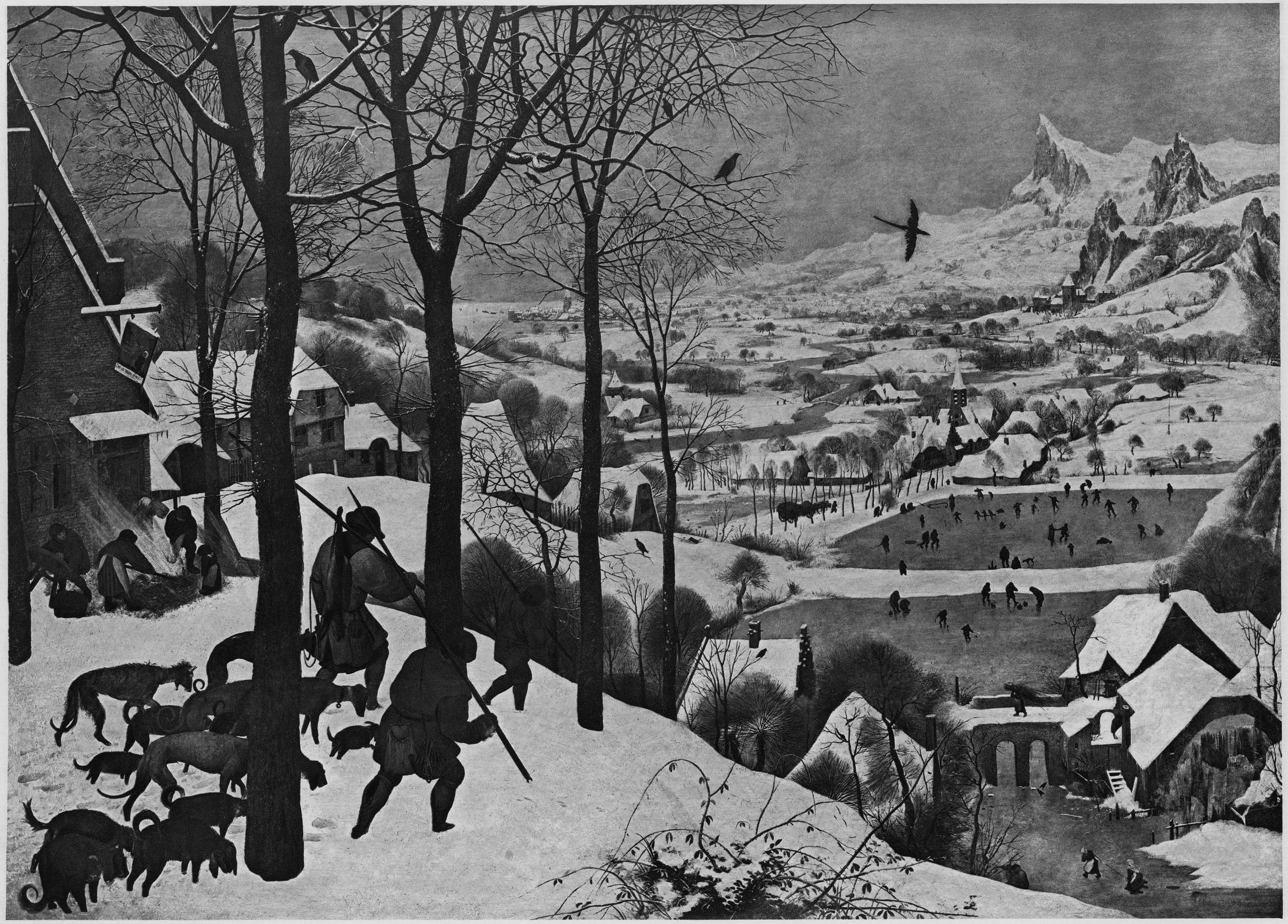
А. Б.



Питеръ Брейгель Старшій. „Зимній пейзажъ“

Императорскій королевскій музей въ Вѣнѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ЯНЪ ГОССАРТЪ, ПРОЗВ. МАБЮЗЭ

(JAN GOSSAERT — MABUSE)

РОД. ВЪ МОБЕЖѢ ОКОЛО 1470 Г.; УМ. ВЪ АНТВЕРПЕНѢ ВЪ 1541 Г.

ГОЛЛАНДСКАЯ ШКОЛА.

ПОКЛОНЕНІЕ ВОЛХВОВЪ

Госсартъ, прозванный по мѣсту рожденія Мабюзэ, жилъ долгое время въ Италіи, но вліяніе великихъ итальянскихъ мастеровъ вредно отразилось на его творчествѣ. Въ погонѣ за высокимъ стилемъ этихъ прототиповъ онъ утратилъ свою наивность и искренность.

Письмо его отличается блестящимъ и тщательнымъ исполненіемъ, но рисунокъ страдаетъ манерностью. Лучшими произведеніями Госсарта считаются: „Страданіе Христа“ (въ Антверпенѣ), „Адамъ и Ева“ (въ Гэмптонъ-кортѣ), „Нептунъ и Амфитрита“ (въ Берлинскомъ музеѣ), „Даная“ (въ Мюнхенской Пинакотекѣ).

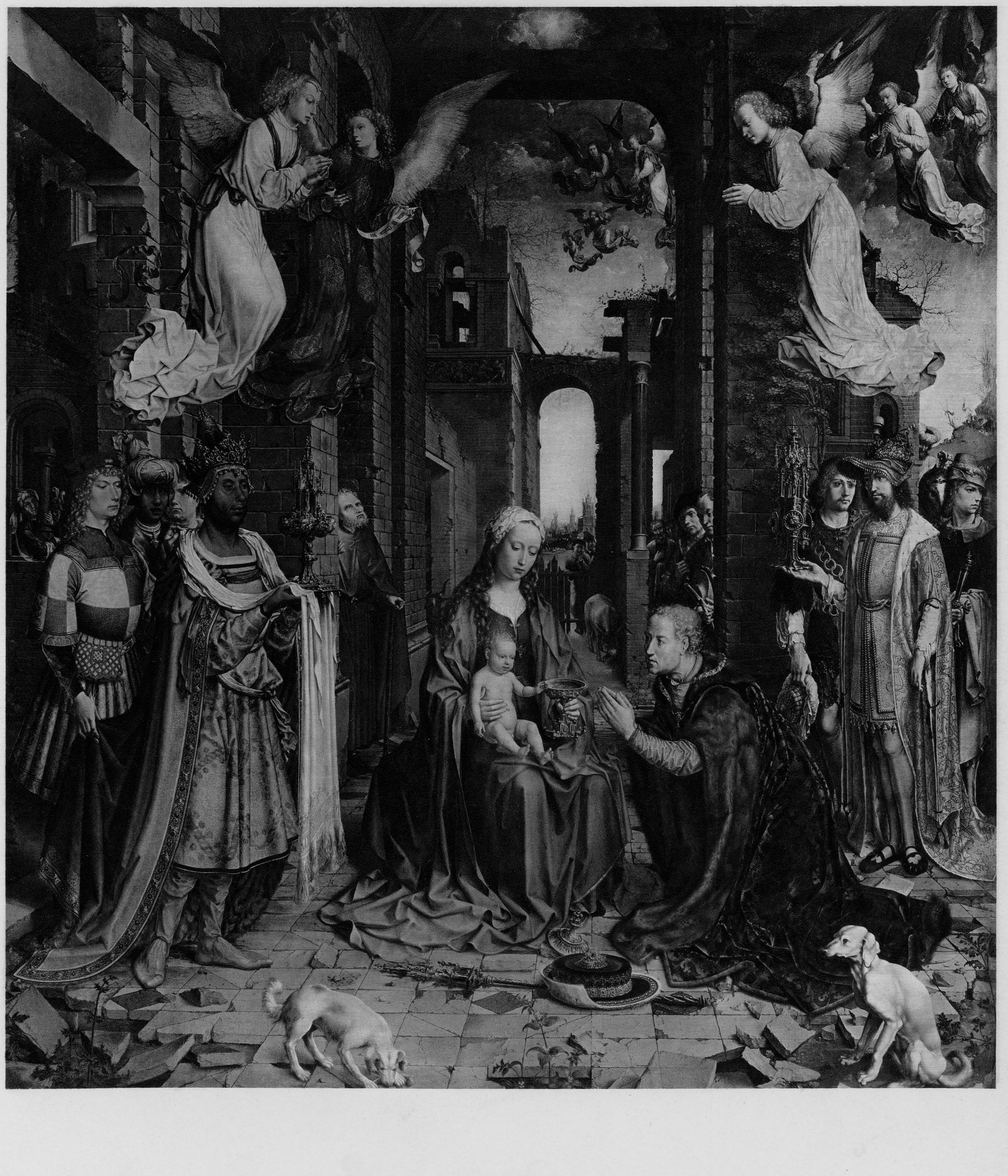
Когда лордъ Карлайль лѣтъ 15 тому назадъ на зимней выставкѣ въ Лондонѣ представилъ картину Госсарта „Поклоненіе волхвовъ“ на судъ большой публики, она произвела сенсацію. Говорятъ, что владѣльцу ея предлагали за нее милліонъ марокъ — а въ то время цѣны на произведенія искусства еще не были такъ баснословны, какъ теперь, такъ какъ Америка не выступала еще конкуррентомъ на художественномъ рынкѣ. Почти одинаковой славой стала пользоваться за послѣднее время еще другая картина того же художника: дорожный складень съ Мадонной на средней доскѣ и грѣхопаденіемъ на боковыхъ, находящійся въ палермской галлереѣ. Эта великолѣпно сохранившаяся въ своей старой рамѣ и даже въ томъ кожаномъ футлярѣ, въ которомъ ее брали въ дорогу, картина приписывалась прежде Яну ванъ Эйку и только въ послѣднее время ее признали работой Мабюза. Что же касается „Поклоненія волхвовъ“, то эта картина всегда считалась произведеніемъ этого мастера и подъ его именемъ выставлена была въ Королевской Академіи въ Лондонѣ. Большимъ успѣхомъ картина обязана своему тщательному исполненію, чистой, густой прокладкѣ красокъ и гармоническому колориту, которыми она обладаетъ въ одинаковой степени съ палермскимъ складнемъ, несмотря на то, что гораздо больше его по размѣру. По своему художественному значенію Мабюзэ стоитъ ниже большихъ мастеровъ старой голландской школы, не только ниже Яна ванъ Эйка, но и Жерара Давида, почти своего ровесника. Однако, къ послѣднему онъ подходитъ очень близко въ своихъ раннихъ картинахъ, — какъ, напр., и въ прилагаемомъ „Поклоненіи волхвовъ“, отличающемся спокойствіемъ и достоинствомъ позъ, серьезностью и какой-то „честностью“ въ выраженіяхъ лицъ (которымъ, впрочемъ, недостаетъ жизни и движенія), а также тонкимъ сочетаніемъ красокъ. Однако, своею славой, поставившей его наряду съ первыми мастерами своего времени, Мабюзэ обязанъ какъ разъ не этимъ произведеніямъ, а картинамъ позднѣйшаго періода, возникшимъ подъ вліяніемъ Рафаэля и Микель Анджело, и именно эти картины по своей неискренности, а также по маньеризму формъ и движеній едва ли достойны симпатіи.

53

Янъ Госсартъ, прозв. Мабюзэ. „Поклоненіе волхвовъ“

Собраніе картинъ графа Карлейля въ Кастль Говардѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



55

ГУГО ВАНЪ-ДЕРЪ-ГУСЪ

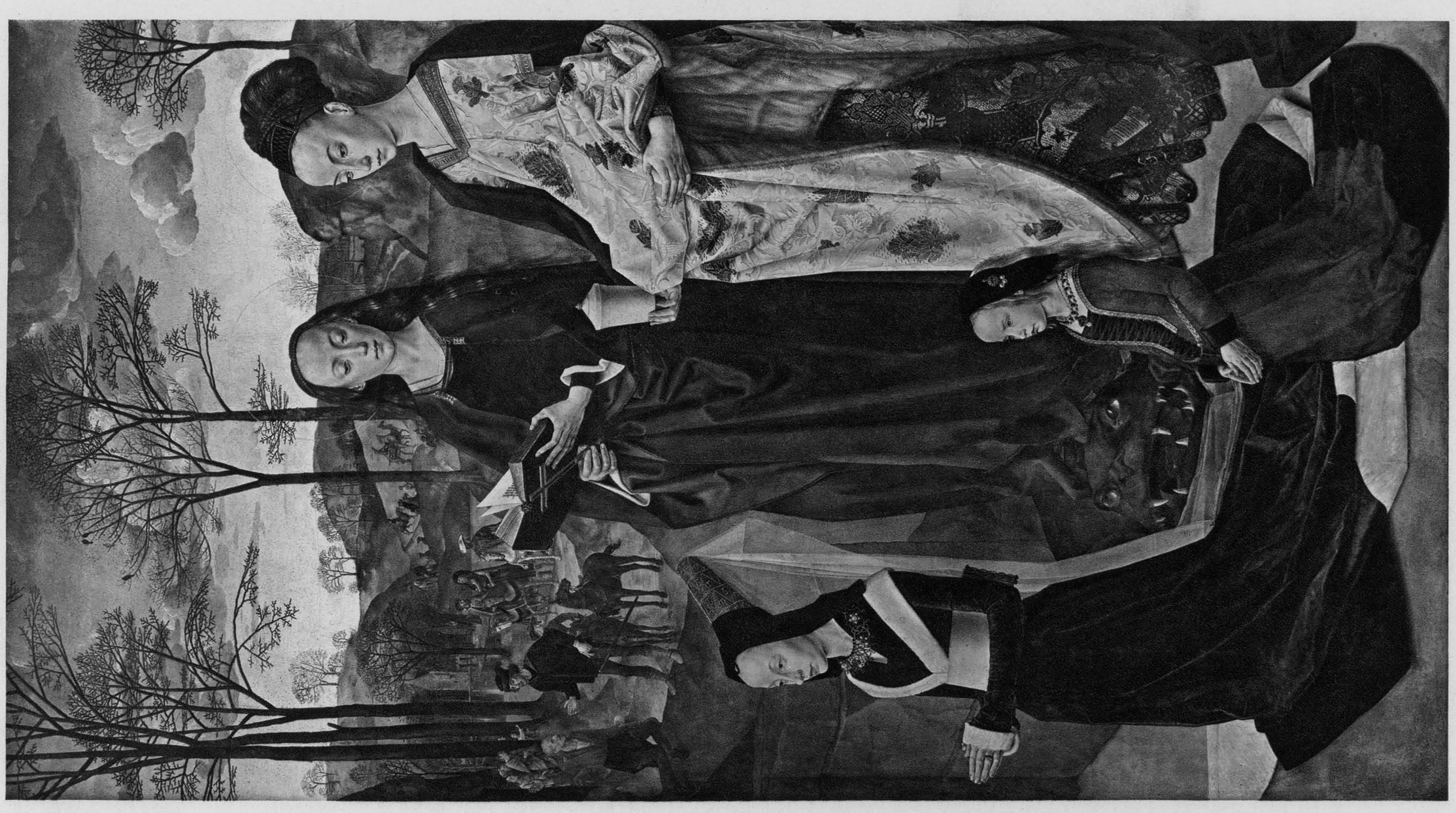
(HUGO VAN DER GOES)

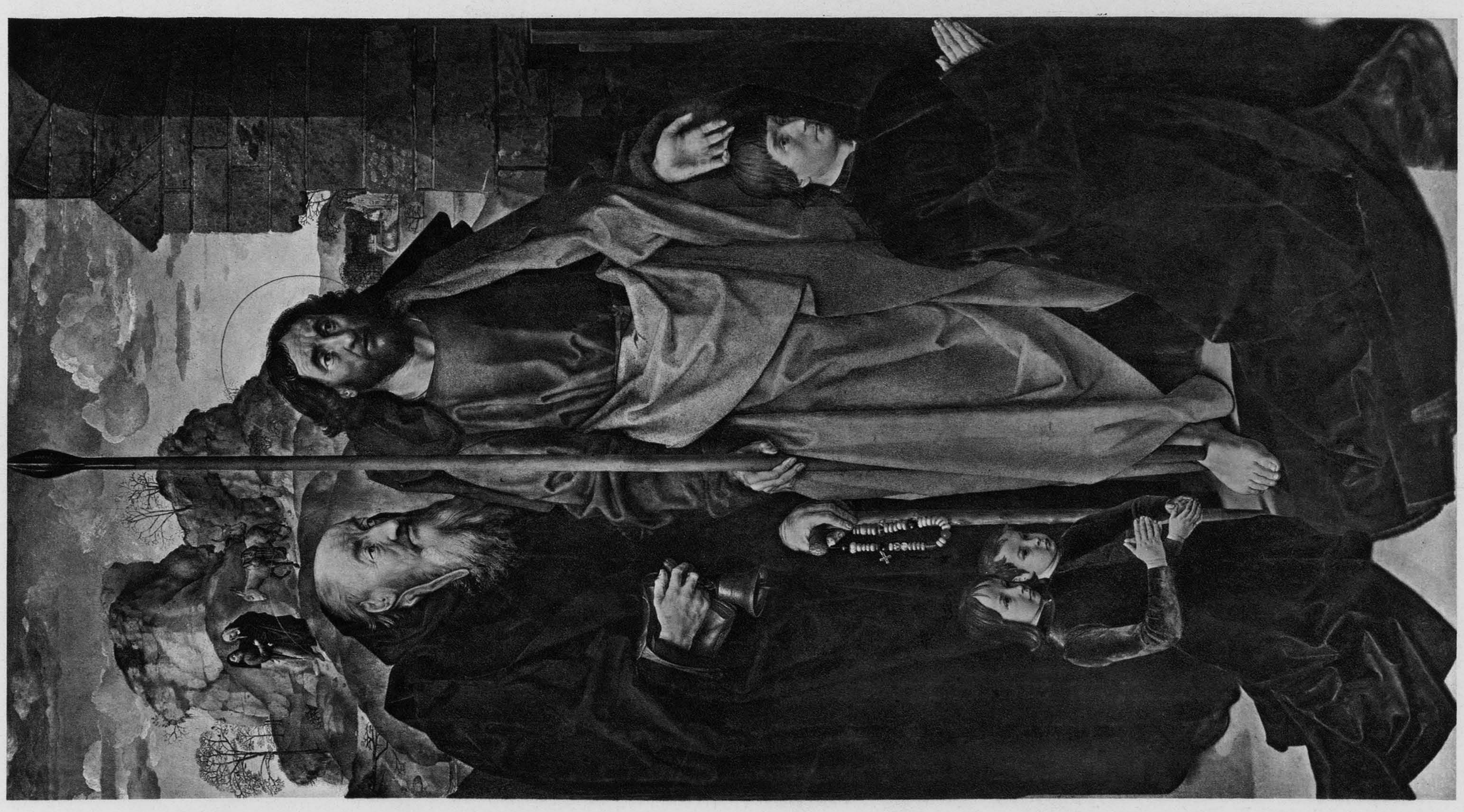
РОД. ОКОЛО 1435 Г.; УМ. НЕДАЛЕКО ОТЪ БРЮССЕЛЯ, ВЪ 1482 Г.

НИДЕРЛАНДСКАЯ ШКОЛА

БОКОВЫЯ ЧАСТИ ТРИПТИХА „ПОКЛОНЕНІЕ ПАСТЫРЕЙ“

Выше всѣхъ живописцевъ старо-нидерландской школы на цѣлую голову — ихъ учитель и основатель этой школы, Янъ ванъ-Эйкъ. Если можно поставить кого-либо рядомъ съ нимъ, то только одного Гуго ванъ-деръ-Гуса, художника, родившагося годами сорока пятью позже него и умершаго, еще далеко не въ старости, одержимымъ тяжкой меланхоліей, въ монастырѣ Родентaль, близъ Брюсселя. Какъ слава Яна ванъ-Эйка основана главнымъ образомъ на алтарномъ складнѣ, который былъ начатъ его братомъ, Гумбертомъ, для гентской церкви св. Бавона и имъ дописанъ, такъ извѣстность ванъ-деръ-Гуса зиждется на алтарномъ триптихѣ „Поклоненіе пастырей“, заказанномъ ему однимъ богатымъ флорентійцемъ для госпиталя своего родного города и хранящемся теперь въ галереѣ Уффици, во Флоренціи. Мастеръ Гуго уступаетъ Я. ванъ-Эйку въ отдѣлкѣ деталей, въ красотѣ и блескѣ красокъ, но превосходитъ его въ сильной моделировкѣ фигуръ, въ сосредоточенности композиціи, въ упрощенности формъ и въ чувствѣ величія. Правда, понятія о красотѣ формъ, а тѣмъ болѣе о граціи, у Г. ванъ-деръ-Гуса столь же мало, какъ и у братьевъ ванъ-Эйковъ и у другихъ мастеровъ старо-нидерландской школы; сравнительно съ ними, онъ даже болѣе реалистиченъ и грубъ, порой доходя до отталкивающаго безобразія. За то его фигуры пластичны, краски гармоничны, и онъ мастерски умѣетъ изображать очень сложные ландшафты. Это доказываютъ воспроизведенныя въ нашей геліогравюрѣ боковыя части вышеупомянутаго триптиха. На одной изъ нихъ изображенъ заказчикъ этой иконы, Томмазо Портинари, со своими двумя сыновьями и ихъ святыми покровителями; на другой створкѣ представлена молодая жена заказчика съ маленькой дочерью и также съ святыми покровительницами ихъ обѣихъ. Сильное впечатлѣніе, произведенное этимъ триптихомъ даже на великихъ флорентійскихъ мастеровъ, сказывается во многихъ картинахъ Доменико Гирландайо, Лоренцо ди-Креди и нѣкоторыхъ другихъ.





ЯНЪ ВАНЪ-ЭЙКЪ

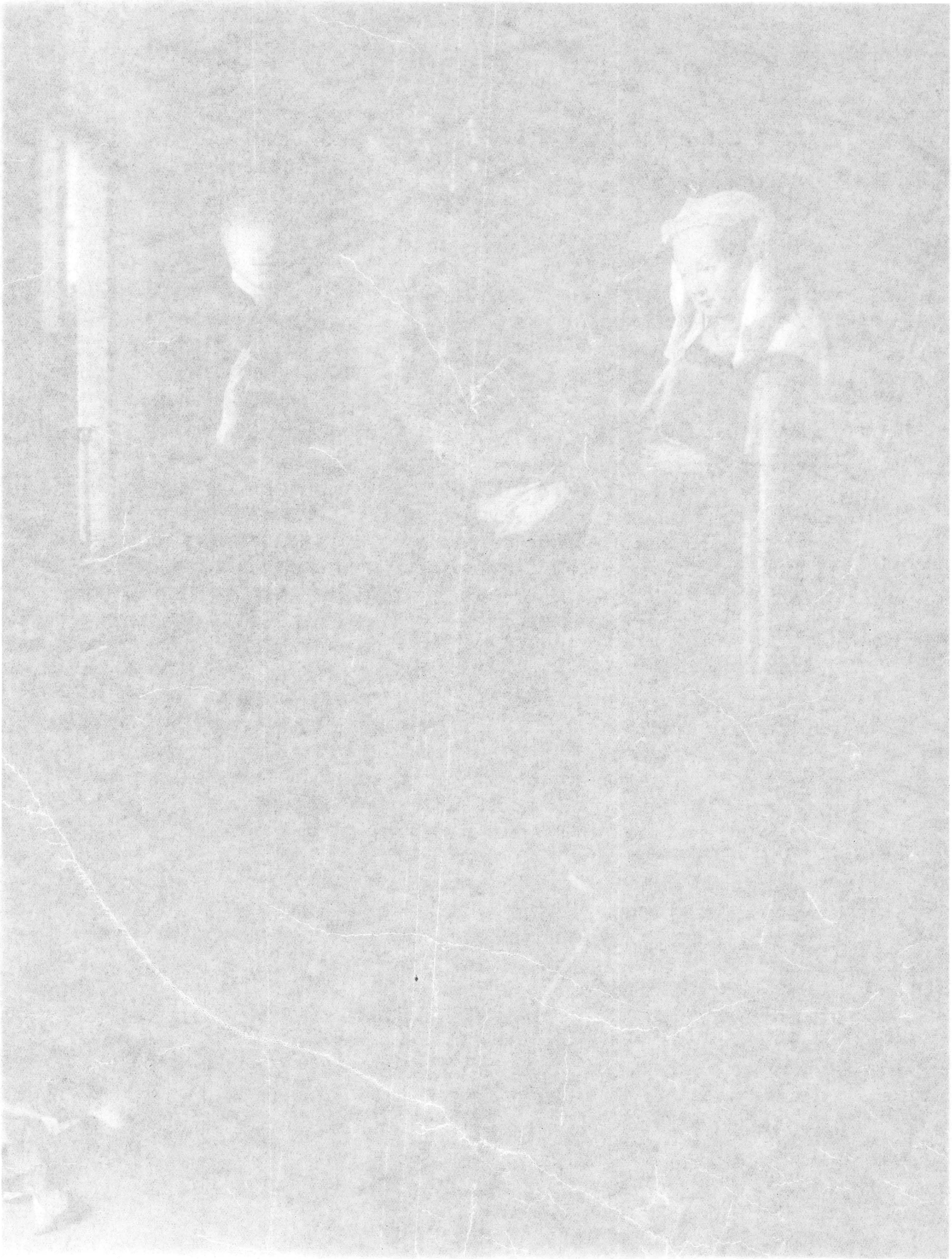
(JAN VAN EYCK)

РОД. ВЪ МАСЕЙКѢ, ОКОЛО 1390 Г.: УМ. ВЪ БРЮГГЕ, ВЪ 1441 Г.

НИДЕРЛАНДСКАЯ ШКОЛА

ДЖОВАННИ АРНОЛЬФИНИ И ЕГО ЖЕНА

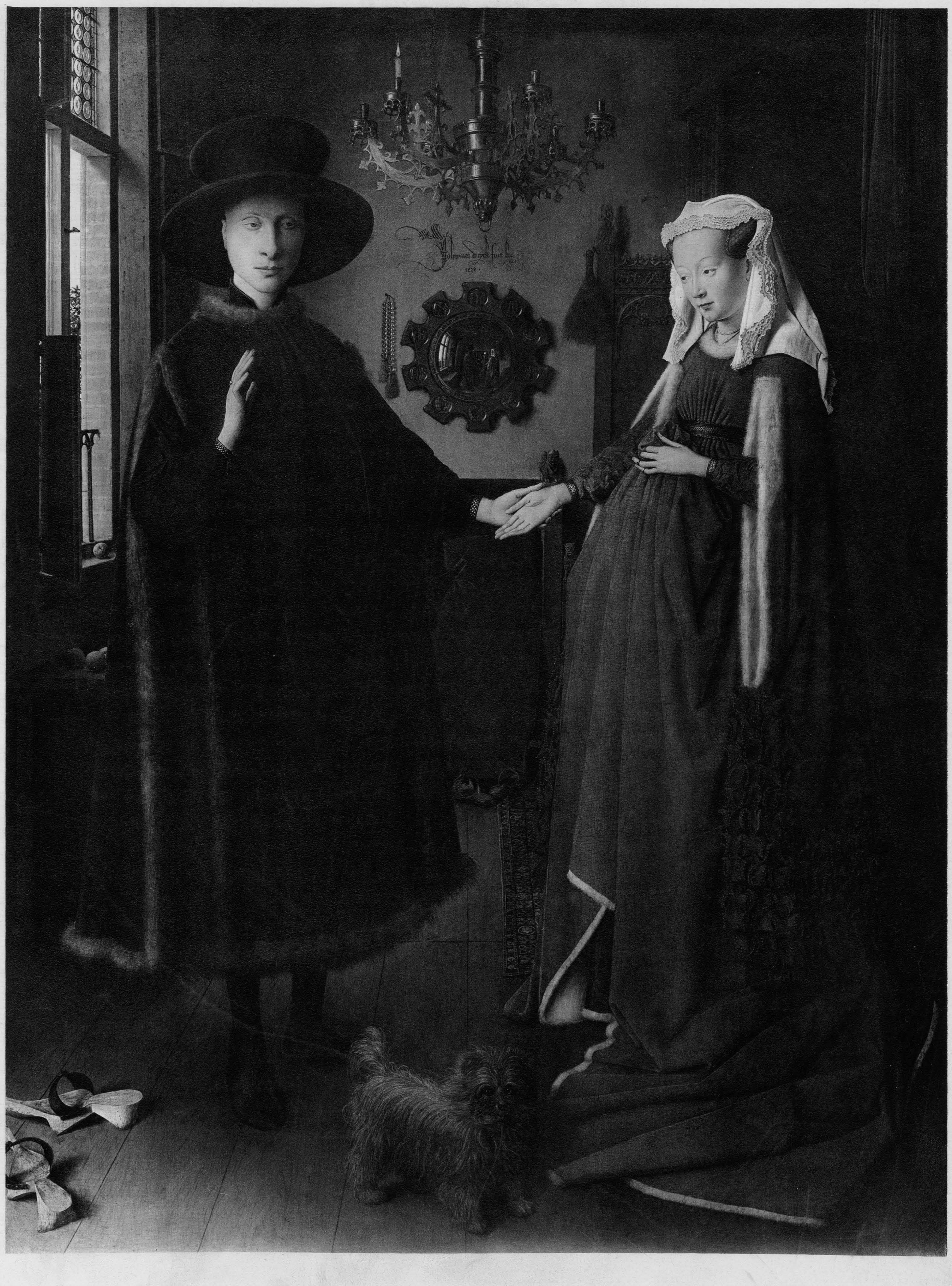
Англійскій офицеръ, по фамиліи Гей, тяжело раненый въ битвѣ при Ватерлоо, былъ помѣщенъ на излѣченіе къ одному жителю Брюсселя. Въ теченіе многихъ недѣль болѣзни раненаго, единственной утѣхой для него была старинная картина, висѣвшая передъ его постелью. По своемъ выздоровленіи, разставаясь съ хозяевами, онъ выпросилъ у нихъ эту картину себѣ на память объ ихъ гостепріимствѣ. Теперь картина эта служитъ однимъ изъ лучшихъ украшеній Лондонской Національной Галлереи, и за произведеніе, которое нѣкогда было подарено „на память“, въ настоящее время пришлось бы заплатить по меньшей мѣрѣ полмилліона рублей, такъ какъ знатоки искусства считаютъ это произведеніе превосходнымъ образцомъ работъ знаменитаго мастера. Конечно, кто не проникся достоинствами оригинала, тотъ улыбнется и пожметъ плечами, услышавъ такую оцѣнку. Произведенія братьевъ ванъ-Эйковъ и ихъ послѣдователей требуютъ продолжительнаго и тщательнаго изученія для того, чтобы понимать и цѣнить ихъ; но кто однажды постигъ ихъ великія достоинства, тотъ навсегда останется подъ ихъ обаяніемъ. Молодой купецъ изъ Лукки, представитель фирмы Портинари въ Брюгге, и его молодая жена, изображенные Яномъ ванъ-Эйкомъ на этой картинѣ, некрасивы ни тотъ, ни другая, а ихъ жесткіе, накрахмаленные костюмы и застывшія позы, можетъ быть, вначалѣ оттолкнутъ зрителя; но коль-скоро онъ приглядится къ этимъ внѣшнимъ подробностямъ, какъ сильно поразятъ его простая правда, съ которой художникъ воспроизвелъ эти двѣ личности, и та серіозность, съ которой онъ отнесся къ ихъ характерамъ, какъ тонко передалъ освѣщеніе внутренности комнаты, съ какимъ удивительнымъ искусствомъ изобразилъ фигуры! Поистинѣ, живопис ничего не создавала болѣе совершеннаго. Портретъ Арнольфини и его жены сравнивали съ произведеніями Питера де-Гохъ, и не безъ основанія; но можетъ ли пикантная прелесть картинъ великаго голландскаго художника сравниться съ постоянно-возрастающимъ впечатлѣніемъ, получаемымъ отъ этой картины? Она любопытна и по своимъ деталямъ. Какой моментъ хотѣлъ изобразить художникъ? Почему среди бѣлаго дня горитъ въ люстрѣ одна, единствеяная свѣча? Что хотѣлъ ванъ-Эйкъ сказать надписью: Johannes de eyck fuit hic? Это — вопросы, на которые нельзя найти отвѣтовъ, что еще увеличиваетъ интересъ къ этому превосходному портрету.



Янъ ванъ Эйкъ. „Джованни Арнольфини и его жена“

Національная галлерея въ Лондонѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.


Johannes de eyck fuit hic
1434

Инв. 1150

АДРІАНЪ ВАНЪ ДЕ ВЕЛЬДЕ

РОД. ВЪ 1635/36 ВЪ АМСТЕРДАМѢ, УМЕРЪ ВЪ 1672 ТАМЪ ЖЕ

ГОЛЛАНДСКАЯ ШКОЛА

ГОЛЛАНДСКАЯ ФЕРМА

Встрѣчаются иногда въ жизни счастливо одаренныя натуры, которыя всюду вносятъ съ собой тепло и свѣтъ, которыя умѣютъ вызвать улыбку даже на устахъ самаго закоренѣлаго мизантропа. Такія „дѣти счастья“ встрѣчаются и между художниками. Тепломъ и свѣтомъ, внутреннимъ довольствомъ и благодушіемъ вѣетъ на насъ отъ ихъ произведеній. Однимъ изъ этихъ счастливцевъ былъ Адріанъ ванъ де Вельде. Способность этого мастера освѣщать картины какой-то совершенно особой ясностью и радостью настроенія была настолько опредѣленна, что всѣ его друзья-художники пользовались ею, чтобы озарить этимъ настроеніемъ ванъ де Вельде свои картины. Его „стаффажъ“ фигуръ и животныхъ всегда такъ ловко расположенъ, такъ нарисованъ, такъ хорошъ по колориту и освѣщенію, что онъ одинъ оживляетъ всю картину и даетъ ей надлежащее настроеніе. Вполнѣ понятно, что и такіе большіе мастера, какъ Янъ ванъ деръ Гейде, Фредерикъ де Мушеронъ, Филипсъ де Конинкъ, Гоббема, Якобъ ванъ Рейсдаль широко пользовались умѣлой рукой услужливаго товарища для стаффажа своихъ картинъ. Къ сожалѣнію, нить его жизни оборвалась слишкомъ рано: онъ умеръ тридцати семи лѣтъ отъ роду.

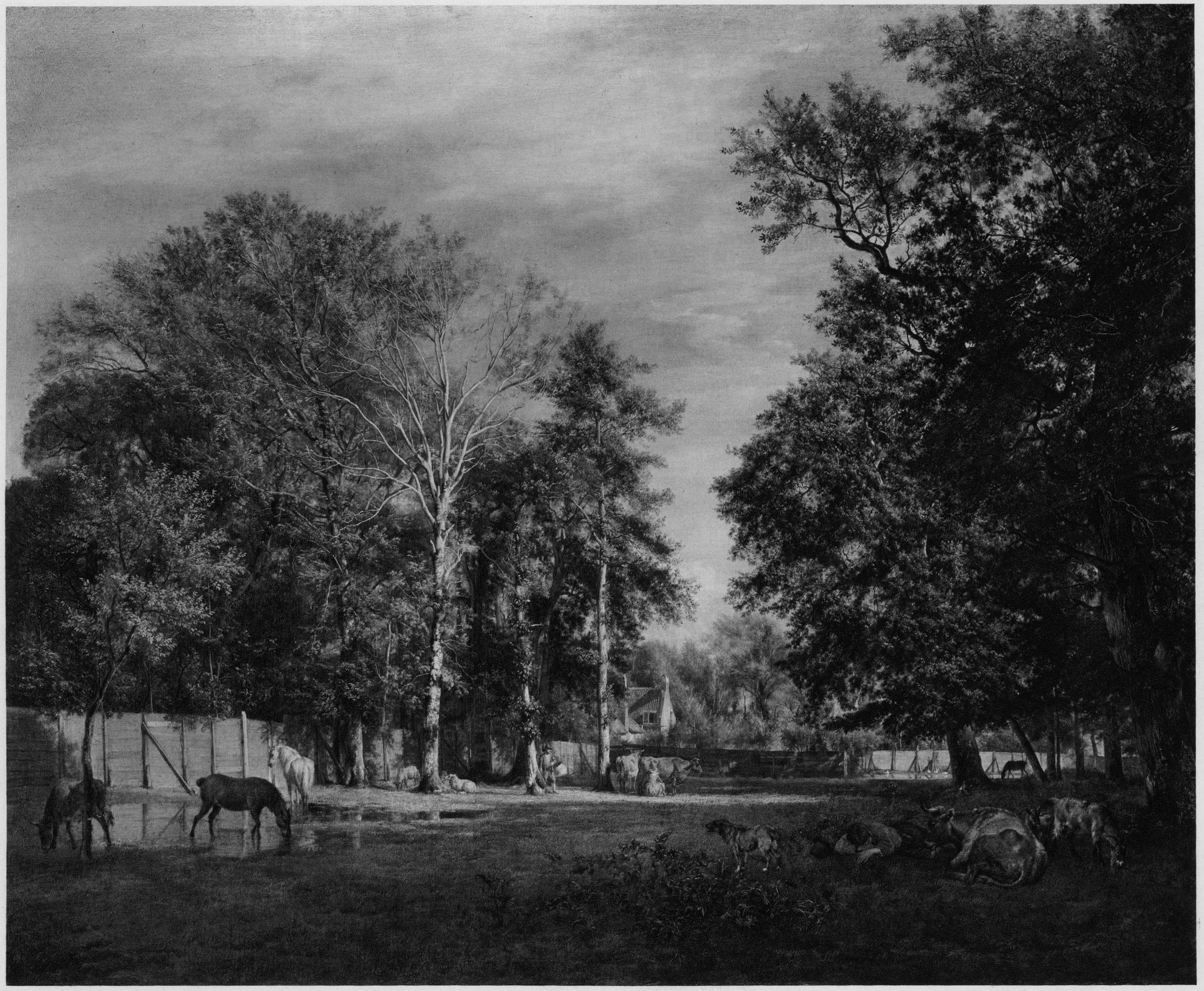
Полное и лучшее понятіе о мастерствѣ и талантѣ этого художника даетъ намъ картина изъ коллекціи лорда Пельгамъ Клинтонъ Гопа въ Лондонѣ, пріобрѣтенная Берлинской галлереей. Это—„Голландская ферма“, которую мы воспроизвели здѣсь въ геліогравюрѣ. На полянкѣ мызы, принадлежащей несомнѣнно богатому голландцу (на это указываютъ породистыя упряжныя лошади съ коротко подстриженными хвостами), на опушкѣ лѣса, между загородями, пасется скотъ. Картина дышитъ настроеніемъ теплаго, склоняющагося къ вечеру дня. Нѣсколько лошадей, коровъ, овецъ и козъ — животныхъ, нужныхъ для домашняго обихода хозяина, — щиплютъ траву или лежатъ подъ тѣнью высокихъ деревъ; молодой пастухъ спитъ подъ деревомъ, а собака рядомъ съ нимъ сторожитъ стадо. Прозрачныя дымчатыя облачка указываютъ на близость моря. Вся картина сіяетъ солнцемъ, которое бросаетъ рефлексы даже въ самую глубокую тѣнь. Зритель невольно заражается тѣмъ пріятнымъ благодушіемъ, которое охватило движущихся на зеленомъ лугу людей и животныхъ. Если бы современный художникъ захотѣлъ сдѣлать то же, у него при передачѣ солнечнаго свѣта исчезли бы всѣ детали, тѣни были бы гуще и менѣе прозрачны. Старый голландскій мастеръ, напротивъ, выписалъ все такъ детально, что вамъ кажется, будто вы можете сосчитать листья, и вы ясно различаете дубы, буки и фруктовыя деревья. Онъ гораздо правдивѣе и многостороннѣе новѣйшихъ художниковъ даже тамъ, гдѣ они добиваются и достигаютъ тѣхъ же эффектовъ. — Парной къ нашей картинѣ является „Охота на оленя“ въ Штедельскомъ музеѣ во Франкфуртѣ на Майнѣ. На открытой полянѣ въ лѣсу, поросшей высокой травой, охотники на коняхъ со сворой собакъ травятъ оленя. Въ этой картинѣ впечатлѣніе наступающаго вечера въ лѣсу передано съ такимъ же мастерствомъ, какъ и настроеніе солнечнаго дня въ картинѣ „Голландская ферма“.

Несмотря на раннюю смерть Ванъ де Вельде успѣлъ написать 187 картинъ, разсѣянныхъ по всѣмъ лучшимъ галлереямъ Европы. У насъ въ Эрмитажѣ имѣется только одна картина этого художника.

Адріанъ ванъ де Вельде. „Голландская ферма“

Королевская картинная галлерея въ Берлинѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



56

ЯНЪ ВЕРМЕЕРЪ ВАНЪ ДЕЛЬФТЪ

РОД. ВЪ 1632 Г. ВЪ ДЕЛЬФТѢ, УМ. ВЪ 1675 Г. ТАМЪ ЖЕ

ГОЛЛАНДСКАЯ ШКОЛА

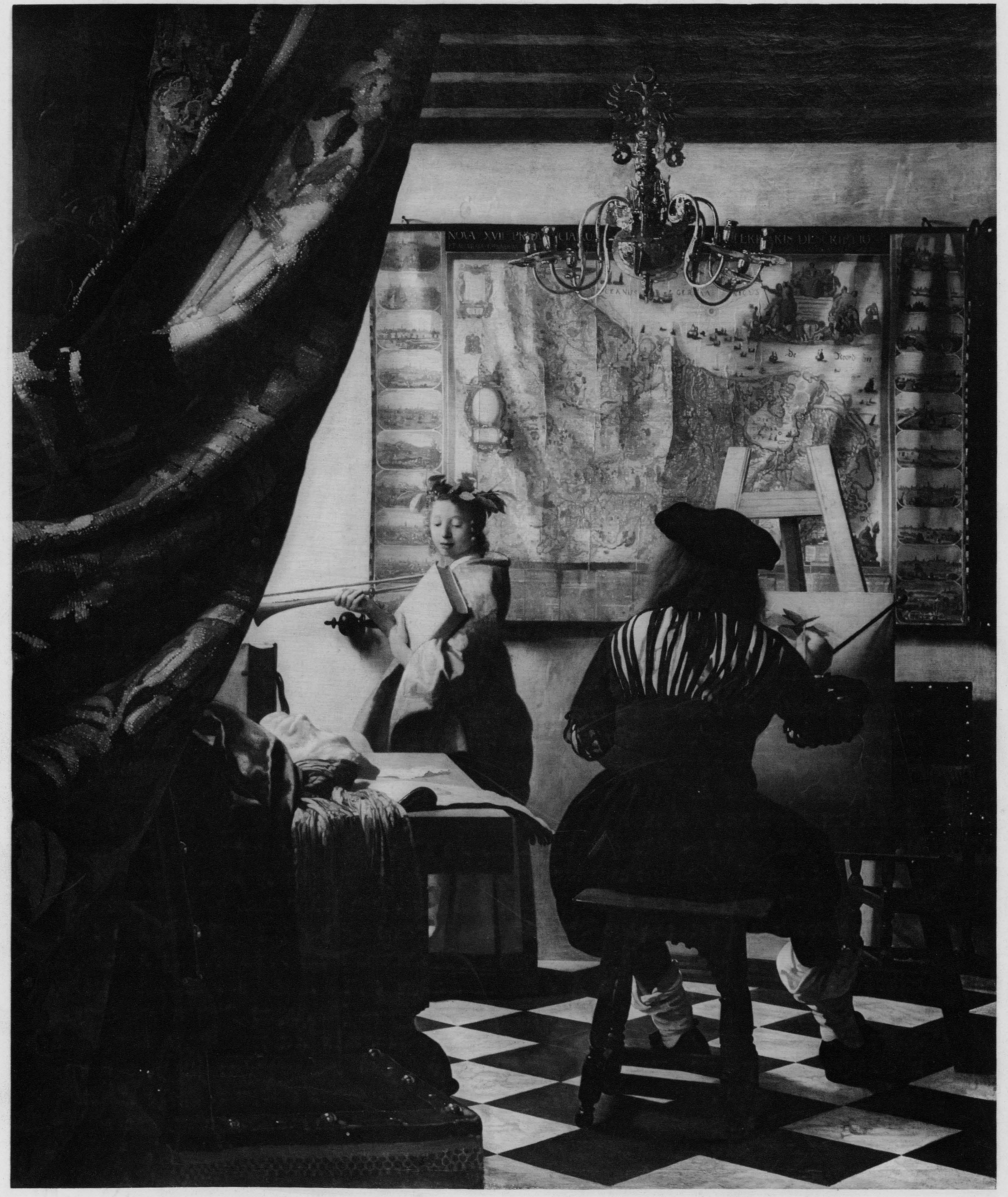
ХУДОЖНИКЪ ВЪ МАСТЕРСКОЙ

Сюжетъ воспроизводимой нами картины незамысловатъ. Широкоплечій молодой человѣкъ спиной къ зрителю, некрасивая модель въ самой обыкновенной позѣ, бѣлая стѣна и на ней карта семнадцати провинцій Голландіи — вотъ и вся картина. Но что сдѣлалъ художникъ изъ этого „неинтереснаго сюжета“! Какъ умѣло скрылъ онъ главный, нелѣпый въ своей аллегоричности, мотивъ картины; вѣдь она должна представлять „Славу“, такъ же, какъ ея pendant, принадлежащій д-ру А. Бредіусу въ Гаагѣ (выставленный въ галлереѣ Mauritshuis'a), представляетъ „Религію“. Именно такимъ образомъ воображаемъ мы себѣ за работой живописца, который такъ близко стоитъ къ нашему художественному пониманію, какъ немногіе другіе, великаго — вопреки Манэ, — мастера свѣтотѣни, мало извѣстнаго у себя на родинѣ и умершаго въ молодыхъ лѣтахъ Вермеера. Что на этой чудной картинѣ, хранящейся въ Чернинской галлереѣ въ Вѣнѣ, Вермееръ изобразилъ самого себя въ своей мастерской — въ этомъ врядъ ли можно сомнѣваться, хотя фигура и сидитъ къ намъ спиной. Какой же другой художникъ поставилъ бы свою модель такъ близко къ окну, въ яркій солнечный свѣтъ? Вермееръ удивительно передаетъ свѣтъ; но не тотъ золотой и какъ бы неземной свѣтъ его великаго соотечественника Рембрандта, а ясный дневной свѣтъ солнца. Его свѣтъ имѣетъ и сильныя тѣни (что особенно видно на нашей картинѣ) — но и самыя глубокія тѣни у него прозрачны и колоритны; краски въ нихъ почти такъ же роскошны и разнообразны, какъ и въ самомъ свѣту. Въ его палитрѣ господствуютъ холодные голубые и желтые тона, а также свѣтло-сѣрый, лиловый, фіолетовый, зеленый и вообще такія краски, которыя нельзя назвать „красивыми“, которыя трудно гармонируютъ между собой. Тѣмъ не менѣе художникъ соединилъ ихъ въ дивныя симфоніи. Дельфтъ, родина Вермеера, издавна славилась своимъ фаянсовымъ производствомъ, знаменитыми издѣліями „Potbackers“. Случай ли это, или что другое, но „сметанные“ тона дельфтскихъ фаянсовъ имѣютъ нѣкоторое сродство съ красками на картинахъ нашего художника.

Янъ Вермееръ ванъ Дельфтъ. „Художникъ въ мастерской“

Галлерея графа Чернина въ Вѣнѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



NOVA XVII PROVINCIARUM

ЯНЪ ГАКЕРТЪ

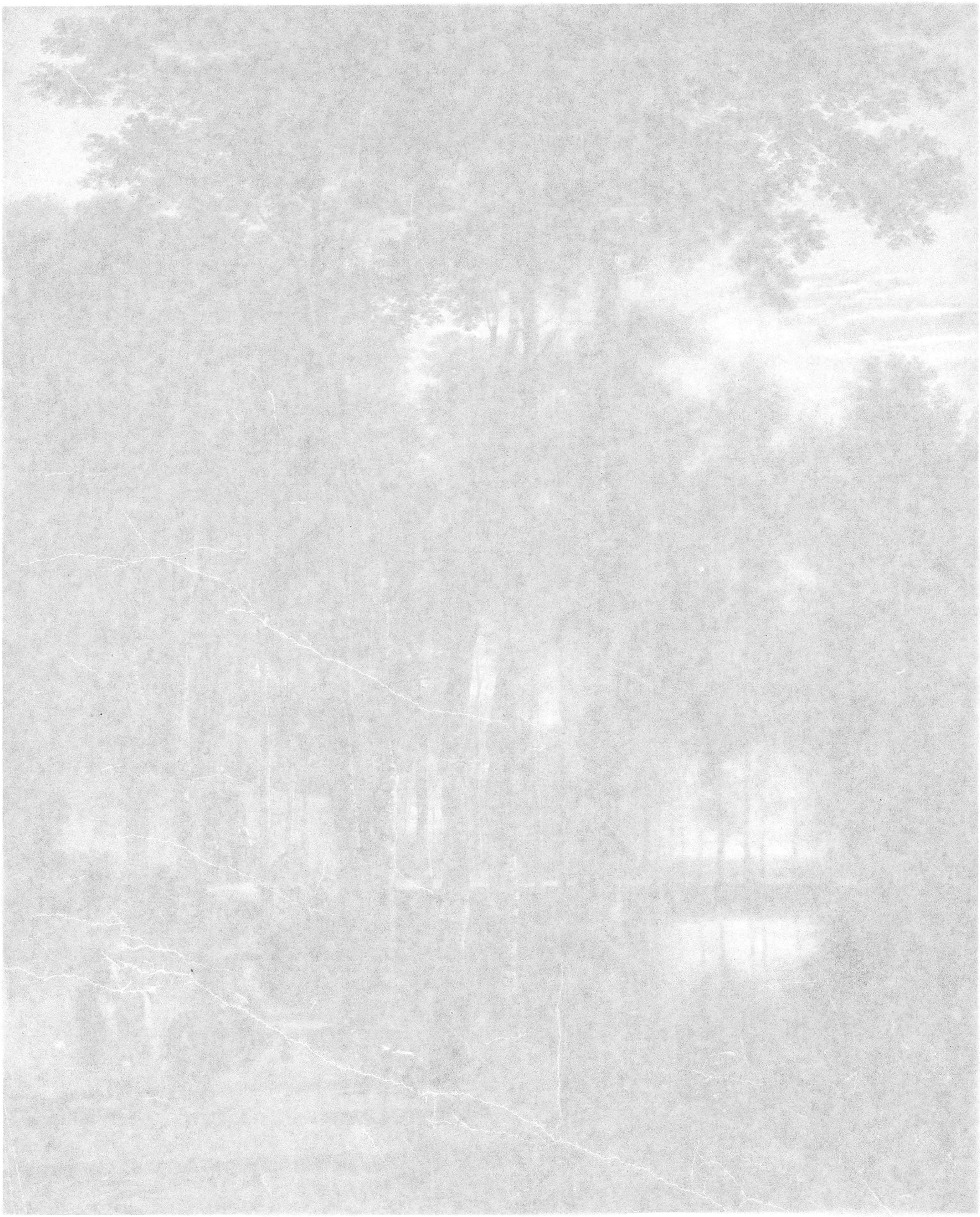
РОД. ВЪ АМСТЕРДАМѢ ВЪ 1626 Г., УМ. ВѢРОЯТНО ВЪ 1698 Г.

ГОЛЛАНДСКАЯ ШКОЛА

АЛЛЕЯ У КАНАЛА

Стремленіе на югъ, говорящее въ насъ, сѣверянахъ, почти столь же сильно теперь, какъ двѣсти лѣтъ тому назадъ, — стремленіе это нѣкоторыми историками тенденціозно считается роковымъ и пагубнымъ для развитія искусства сѣверныхъ странъ. Такъ же смотрѣли на дѣло и нѣкоторые древніе великіе художники германскаго племени, напр., Рембрандтъ, о которомъ въ недавно опубликованныхъ замѣткахъ статсъ-секретаря Константина Гейгенса говорится, что этотъ юный, работящій и геніальный художникъ, — такимъ характеризуетъ его самъ Гейгенсъ, — къ сожалѣнію, обладалъ однимъ „недостаткомъ“, — полнымъ нежеланіемъ совершить путешествіе въ Италію, изъ боязни этимъ повредить своему искусству. Однако, лейденскій художникъ былъ исключеніемъ среди своихъ собратьевъ; кто только могъ, тотъ предпринималъ и въ то время паломничество въ обѣтованную страну искусства. Въ особенности же охотно ѣхали туда пейзажисты. Эти „римскіе голландцы“ долгое время были какъ-разъ любимцами всѣхъ коллекціонеровъ, и за картины ихъ платили въ три и даже въ десять разъ болѣе, нежели за лучшія произведенія ихъ соотечественниковъ, не перешагнувшихъ границы родины. Среди такихъ художниковъ, не устоявшихъ отъ соблазна посѣтить Италію, но и не утратившихъ притомъ своей оригинальности, на первомъ мѣстѣ стоитъ амстердамецъ Янъ Гакертъ. Во время своего путешествія черезъ Швейцарію въ Италію онъ собралъ этюды для большинства своихъ картинъ. Однако между его произведеніями мы находимъ и такія, въ основаніи которыхъ лежатъ простые, родные мотивы, и какъ разъ эти картины гораздо лучше другихъ. Къ нимъ принадлежитъ и „Аллея“, находящаяся въ Рейксмузеумѣ въ Амстердамѣ, геліогравюру съ которой мы здѣсь помѣщаемъ. Широкіе солнечные лучи освѣщаютъ этотъ кусочекъ безпритязательнаго голландскаго пейзажа. Стройные, не очень живописные вязы тянутся своими пятнистыми и почти до макушки обстриженными стволами къ свѣтлому утреннему небу, отражающемуся въ тихой водѣ канала. Общество изъ нѣсколькихъ охотниковъ вноситъ въ эту воскресную тишину пейзажа, въ его золотистый, пропитанный солнцемъ тонъ, — свое веселое оживленіе, радостный блескъ своихъ красокъ. Этотъ „стаффажъ“ принадлежитъ кисти друга Гакерта — Адріана ванъ де Вельде, съумѣвшаго оживить безчисленное количество произведеній собратьевъ своими маленькими фигурками людей и звѣрей, — богатствомъ и гармоніей ихъ красокъ и остроумной ихъ группировкой. Многія изъ этихъ картинъ сдѣлались всесвѣтными знаменитостями только благодаря этимъ фигуркамъ. Ванъ де Вельде умѣлъ сообщить свое ясное настроеніе, свою веселую и беззаботную жизнерадостность, свою тонкую красочность даже самымъ уравновѣшеннымъ и скучнымъ пейзажистамъ, какъ, напр., Мушерону, Г. де Гейшу и тому подобнымъ; прелестные-же виды городовъ Яна ванъ деръ Гейдена получили истинную жизнь только благодаря этимъ фигуркамъ. То же самое мы видимъ и на нашей „Аллеѣ“, гдѣ радостное настроеніе чудеснаго солнечнаго дня нашло себѣ такое веселое и громкое выраженіе въ толпѣ молодыхъ охотниковъ, въ рвеніи многочисленной только-что спускаемой своры, въ богатыхъ, смѣлыхъ краскахъ и въ бодромъ эффектѣ свѣтотѣни.

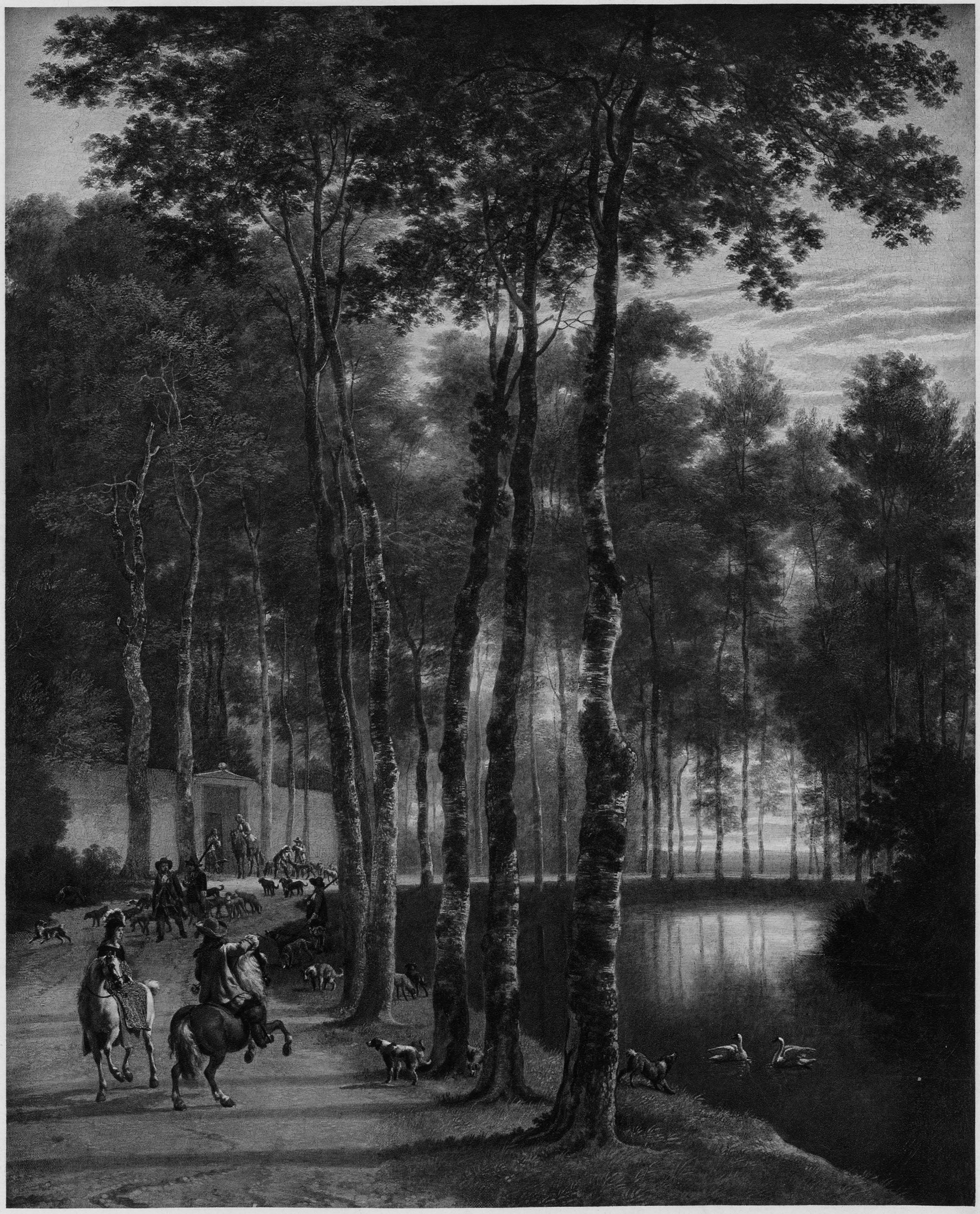
~~87~~
58



Янъ Гакертъ. „Аллея у канала“

Королевскій музей въ Амстердамѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



57

ФРАНСЪ ГАЛЬСЪ

(FRANS HALS)

РОД. ВЪ МЕХЕЛЬНѢ, ВЪ 1580 Г.; УМ. ВЪ ГАРЛЕМѢ, ВЪ 1666 Г.

ГОЛЛАНДСКАЯ ШКОЛА

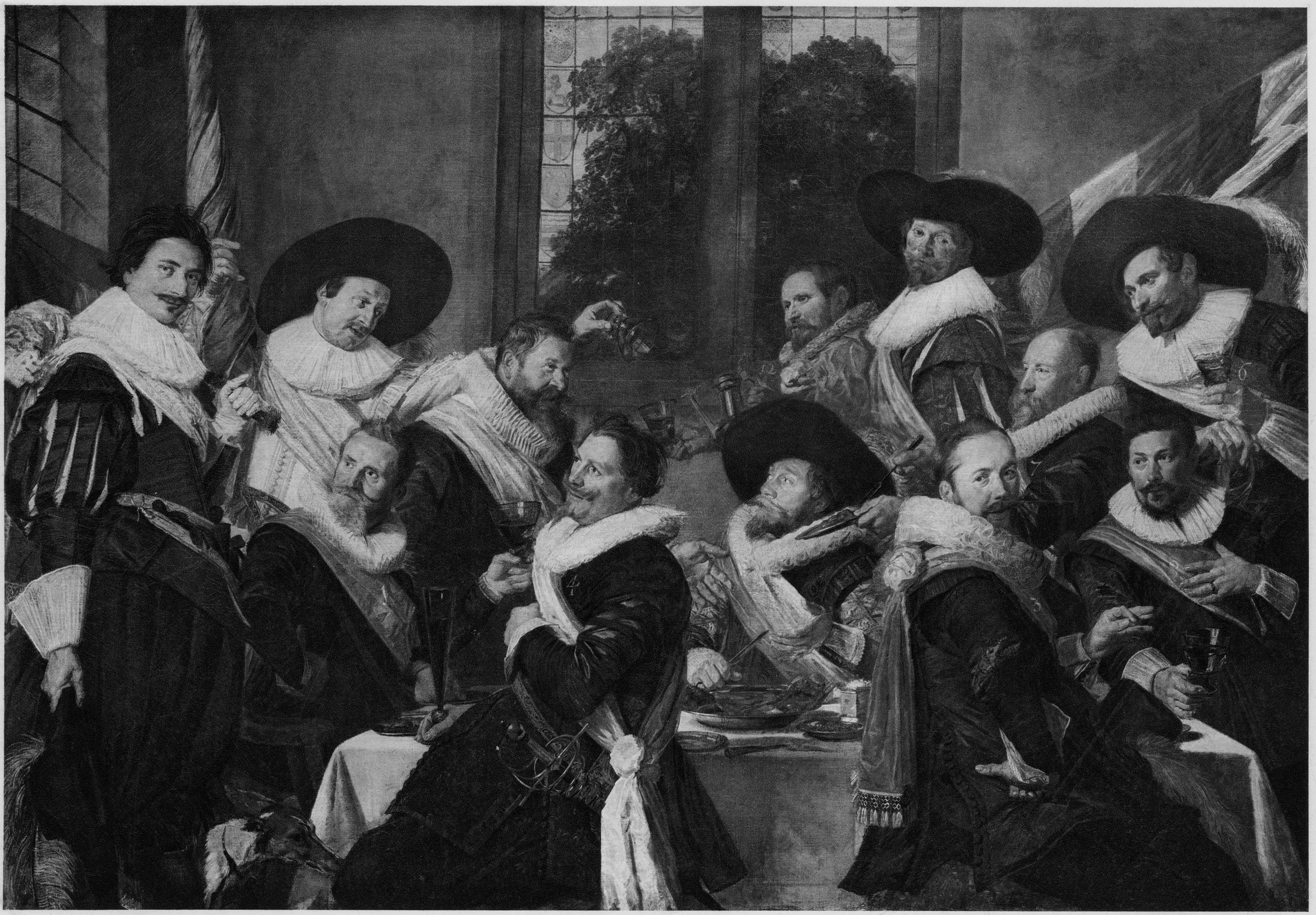
ОФИЦЕРЫ АДРІАНОВСКАГО ОБЩЕСТВА СТРѢЛКОВЪ ВЪ ГАРЛЕМѢ

Городъ Гарлемъ, вообще бѣдный произведеніями тамошняго искусства, сохранилъ, однако, самыя замѣчательныя картины одного изъ своихъ первоклассныхъ живописцевъ, Франса Гальса, — восемь большихъ портретовъ, изображающихъ группы стрѣлковъ и управляющихъ общественными учрежденіями. Эти восемь картинъ составляютъ теперь главное украшеніе гарлемскаго городского музея. Онѣ написаны въ разную пору дѣятельности художника, на протяженіи 50 лѣтъ. Къ наиболѣе раннему времени относится „Пиръ офицеровъ Георгіевскаго Стрѣлковаго Общества“, произведеніе 1616 года. Картина эта, исполненная просто и старательно, отличается въ изображеніи тѣла красноватымъ тономъ и холодными тѣнями. За нею слѣдуютъ двѣ пàрныя картины 1627 г. одинаковаго характера, „Пиръ офицеровъ Георгіевской Стрѣлковой Корпораціи“, „Пиръ офицеровъ Адріановской Стрѣлковой Корпораціи“. Вторая изъ этихъ картинъ воспроизведена въ нашей геліогравюрѣ. Этотъ коллективный портретъ Франса Гальса лучше, чѣмъ какая-либо другая картина, даетъ понятіе объ его искусствѣ. Статные и гордые сыновья защитниковъ Гарлема противъ испанцевъ, одѣтые въ роскошный, пестрый костюмъ своей гильдіи, собрались на банкетъ въ ея дуленѣ. По лицамъ бравыхъ участниковъ этого дѣлового обѣда видно, что онъ не составляетъ для нихъ тяжелаго долга. Въ наилучшемъ расположеніи духа они сидятъ и стоятъ вокругъ роскошно накрытаго стола, со стаканами и кружками вина въ рукахъ, разрѣзывая жаркое, оживленно бесѣдуя между собою или молодцевато выглядывая изъ картины. Добродушіе, веселость и наивное чувство собственнаго достоинства выражаются на ихъ въ высшей степени оживленныхъ лицахъ. Яркій колоритъ, свѣтлый серебристый тонъ и широкая, смѣлая манера письма усиливаютъ эту выразительность.

Франсъ Гальсъ. „Офицеры Адріановскаго общества стрѣлковъ въ Гарлемѣ“

Городской музей въ Гарлемѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ФРАНСЪ ГАЛЬСЪ СТАРШІЙ

(FRANS HALS)

РОД. ВЪ 1580 Г. ВЪ АНТВЕРПЕНѢ; УМ. ВЪ 1666 Г. ВЪ ГАРЛЕМѢ

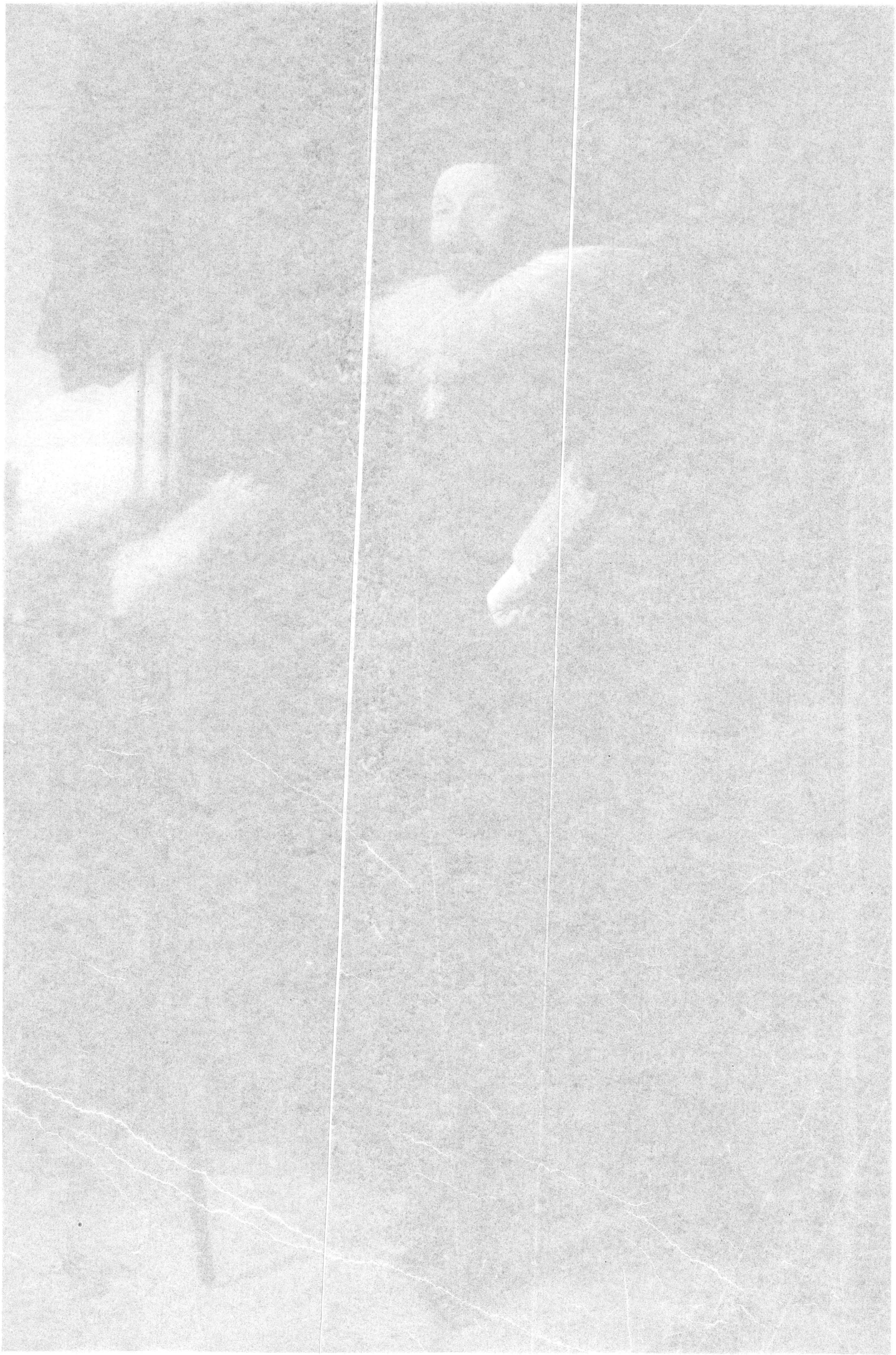
ГОЛЛАНДСКАЯ ШКОЛА

ПОРТРЕТЪ ЮНКЕРА ВИЛЛЕМА ВАНЪ ГЕЙТГЁЙЗЕНЪ

Гальсъ Старшій — одинъ изъ первыхъ и главныхъ представителей реалистическаго направленія въ голландской живописи XVII в. Онъ былъ ученикомъ Кареля ванъ Мандера въ Гарлемѣ, гдѣ самъ Гальсъ работалъ и жилъ безвыѣздно до самой смерти. Многіе изъ лучшихъ голландскихъ мастеровъ были учениками Гальса. Вслѣдствіе безпорядочнаго образа жизни Гальсъ, несмотря на заказы, очень нуждался и даже получалъ вспомоществованіе отъ магистрата Гарлема.

По мѣткой характеристикѣ и жизненной правдѣ изображенныхъ лицъ Франсъ Гальсъ стоитъ въ ряду величайшихъ портретистовъ всѣхъ временъ. Въ выраженіи добродушнаго веселаго юмора онъ неподражаемъ. Въ предлагаемомъ портретѣ молодого патриція выражается та же бодрость и сила, которыми отличаются большинство произведеній голландскихъ портретистовъ. Однако, ни одинъ изъ соотечественниковъ Гальса ни въ отдѣльныхъ портретахъ, ни въ группахъ не сумѣлъ такъ ярко передать ту характерную смѣсь тонкой ироніи и неподдѣльнаго сознанія своего достоинства, которая присуща исключительно портретамъ великаго мастера. Иногда это выраженіе доходитъ у него до степени настоящей испанской „Grandezza“, до монументальной величавости въ лицѣ и въ позѣ. Рядомъ съ этими изображеніями даже лучшіе портреты ванъ Дейка могутъ показаться манерными. Впрочемъ, какъ разъ нѣкоторыя детали воспроизведеннаго нами портрета, написаннаго въ 1630 г., указываютъ на вліяніе ванъ Дейка, который послѣ своей поѣздки въ Италію временно жилъ въ Голландіи. — Передъ большой матово-красной драпировкой, за которой открывается видъ на разбитый во французскомъ вкусѣ садъ, стоитъ въ горделивой позѣ молодой, нѣсколько грубоватый въ своемъ самодовольствѣ кавалеръ. Лѣвая рука его упирается въ бокъ, правая покоится на высокой шпагѣ. Поза вполнѣ передаетъ характеръ человѣка въ гордомъ самосознаніи, опирающемся на знатность рода. Краски картины нѣсколько „тупы“, но сильны и великолѣпны по общему тону. Письмо вблизи отличается свойственной художнику свободой мастерства, издали же кажется очень тщательнымъ.

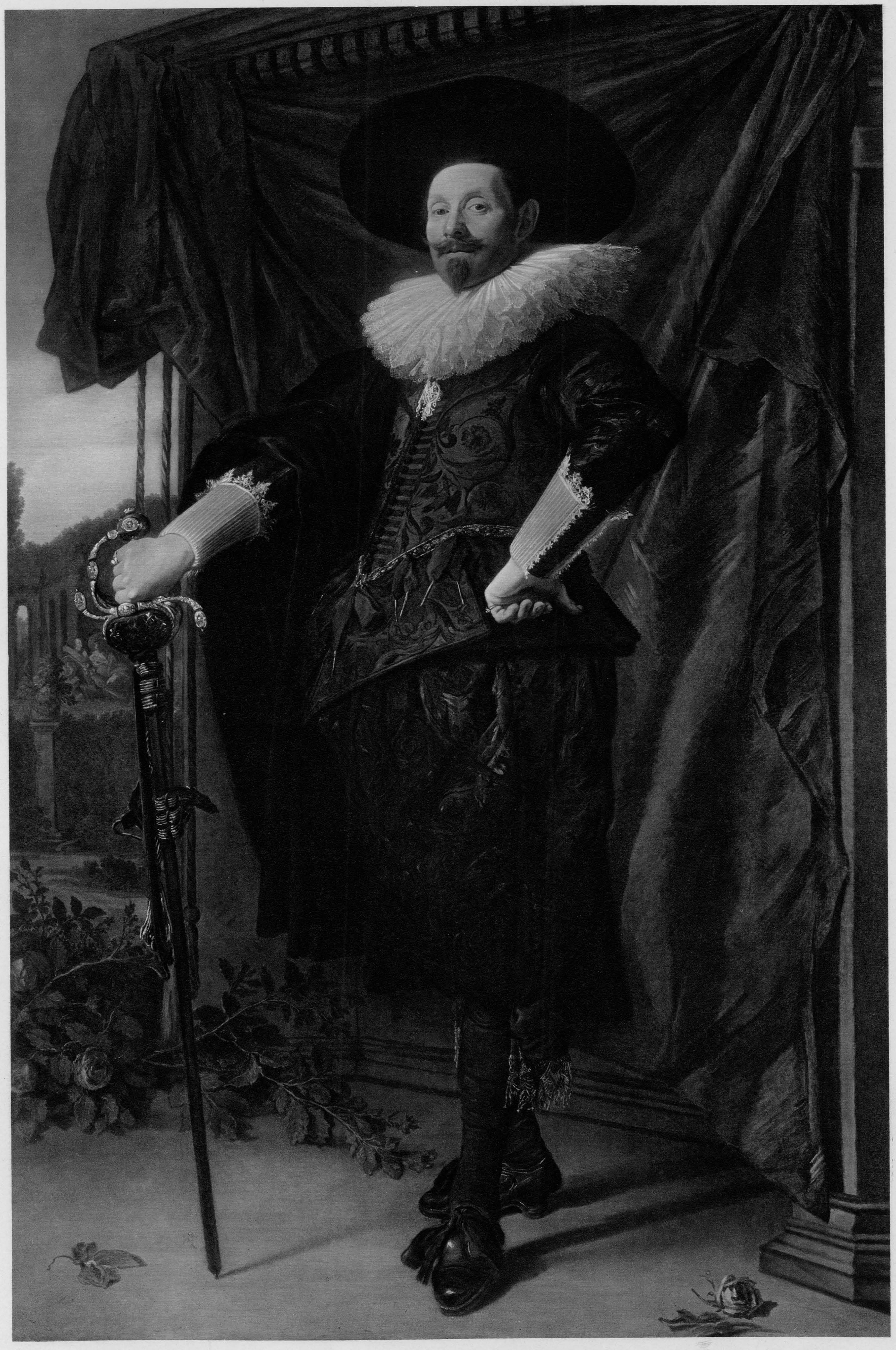
Франсъ Гальсъ писалъ портреты не только отдѣльныхъ лицъ и семейныхъ группъ, но и цѣлыхъ корпорацій. Особенно ярко выразился его талантъ въ головкахъ и поясныхъ фигурахъ нѣсколько „жанроваго“ характера. Таковы его играющія дѣти, рыбаки и рыбачки, веселые парни и смѣющіяся дѣвушки. Картины Франса Гальса, которыхъ насчитываютъ до 160, хранятся въ Берлинскомъ музеѣ, въ Луврѣ, въ Гарлемскомъ музеѣ, Вѣнѣ и др. Въ Эрмитажѣ Франсъ Гальсъ Старшій представленъ четырьмя отличными произведеніями, среди которыхъ особенно знаменитъ портретъ какого-то военнаго.



Франсъ Гальсъ старшій. „Портретъ юнкера Виллема ванъ Гейтгёйзенъ“

Галлерея князя Лихтенштейна въ Вѣнѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



60

МЕЙНДЕРТЪ ГОББЕМА

(MEINDERT HOBBEMA)

РОД. ВЪ АМСТЕРДАМѢ, ВЪ 1638 Г.; УМЕРЪ ТАМЪ ЖЕ, ВЪ 1709 Г.

ГОЛЛАНДСКАЯ ШКОЛА

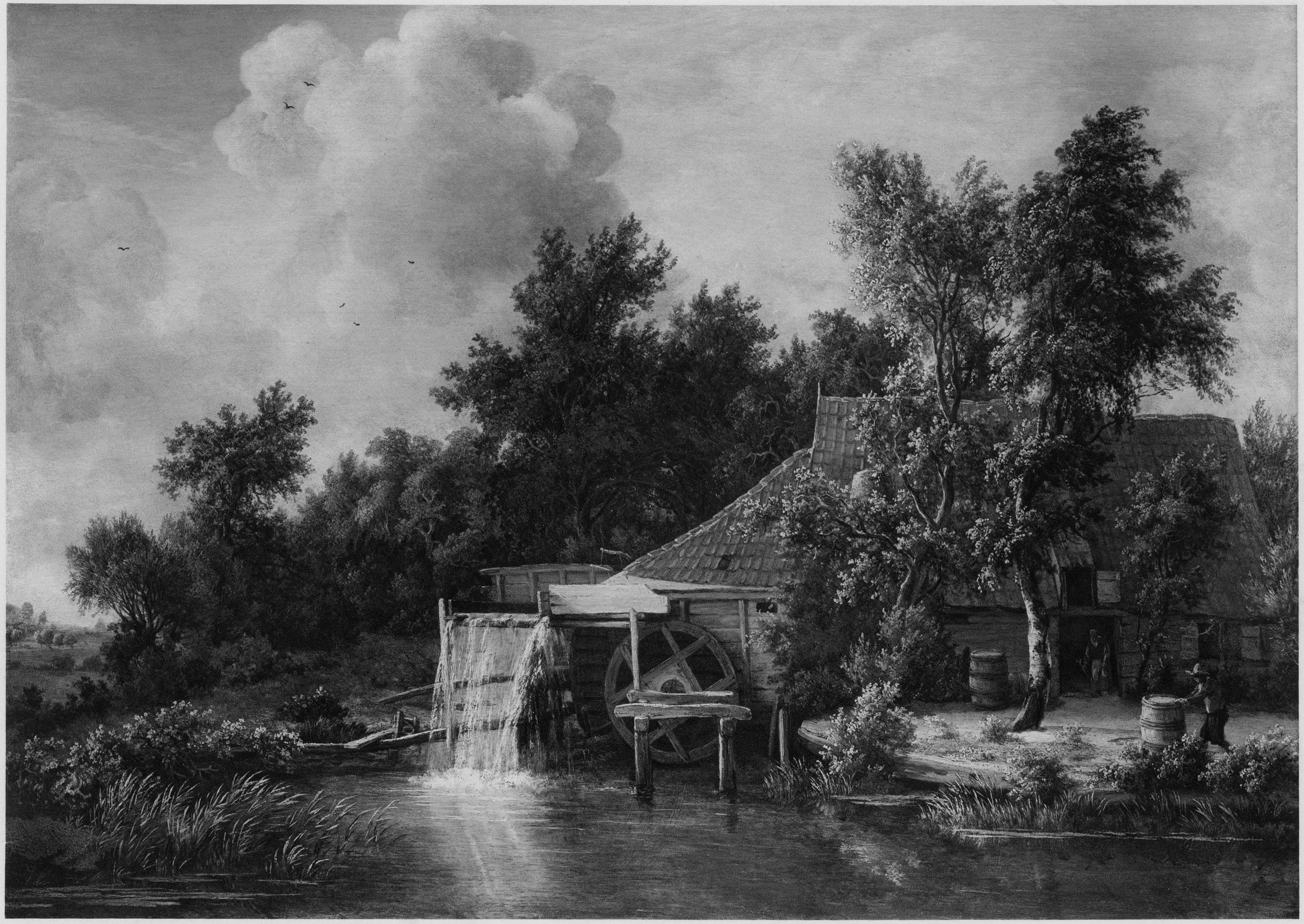
ВОДЯНАЯ МЕЛЬНИЦА

Гоббема уступаетъ своему земляку, другу и учителю Якобу Рюисдалю въ тонкости воспріятія впечатлѣній и въ богатствѣ фантазіи, но достоинъ удивленія, какъ мастеръ наблюдать и воспроизводить кистью природу во всей ея правдѣ и величественной простотѣ. Онъ неприхотливъ при выборѣ мотивовъ: ихъ доставляли ему ближайшія окрестности Амстердама, и нерѣдко одинъ и тотъ же мотивъ повторялся въ нѣсколькихъ его картинахъ лишь съ незначительными измѣненіями. Принадлежащій Амстердамскому музею пейзажъ Гоббемы „Водяная мельница“ представляетъ уголокъ природы въ сосѣдствѣ съ роднымъ городомъ художника — уголокъ, въ которомъ онъ особенно любилъ писать свои этюды. Изъ сохранившихся картинъ Гоббемы около десяти изображаютъ ту же самую мельницу почти съ тѣми же деревьями и кустами вокругъ нея; но живописецъ каждый разъ немного перемѣнялъ точку зрѣнія, бросалъ на предметы другое освѣщеніе, и каждый разъ получалась совершенно новая картина, такъ что, лишь внимательно сравнивая такіе пейзажи, убѣждаешься, что все это — въ сущности виды одной и той же мѣстности, варіаціи одного и того же простого мотива. Зоркій глазъ художника, подмѣчавшій малѣйшую перемѣну впечатлѣнія, возбуждаемаго природой, и чрезвычайно вѣрно схватывавшій, чтобы переносить въ картину, освѣщеніе того или другого времени дня, давалъ ему возможность создавать, не прибѣгая къ какимъ-либо прикрасамъ, каждый разъ произведеніе оригинальное и крайне интересное.

Мейндертъ Гоббема. „Водяная мельница“

Королевскій музей въ Амстердамѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



10

МЕЙНДЕРТЪ ГОББЕМА

(MEINDERT HOBBEMA)

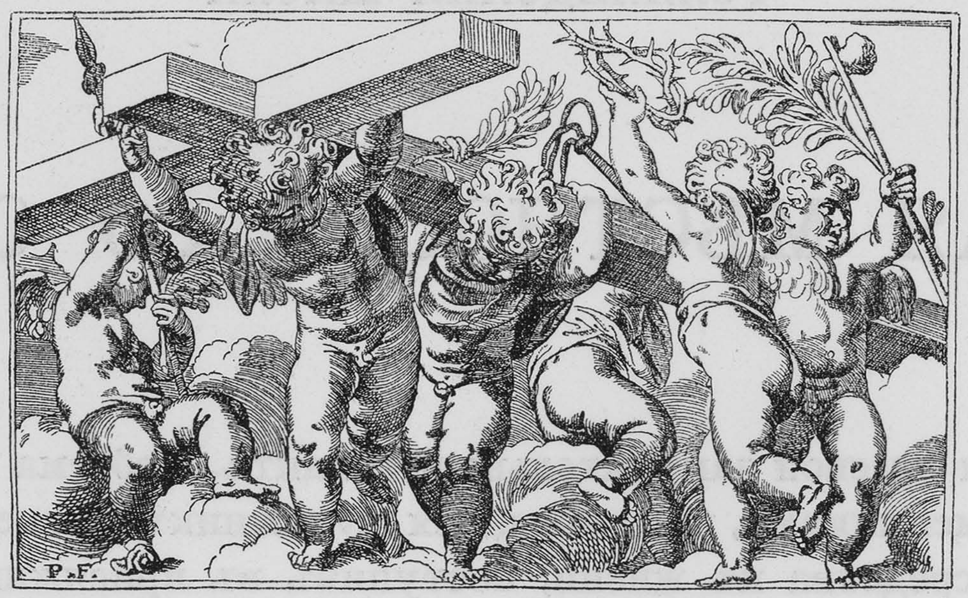
РОД. ВЪ 1638 Г. ВЪ АМСТЕРДАМѢ, УМ. ВЪ 1709 Г. ТАМЪ ЖЕ

ГОЛЛАНДСКАЯ ШКОЛА

ЛѢСИСТАЯ МѢСТНОСТЬ СО СТАДОМЪ

Несмотря на свой замѣчательный талантъ, Гоббема не былъ оцѣненъ современниками, и выдающійся художникъ долженъ былъ пріобрѣтать средства къ жизни, поступивъ въ присяжные мѣрщики жидкостей (масла, вина, спирта и т. п.), привозимыхъ въ Амстердамъ изъ чужихъ краевъ. На этой должности Гоббема оставался до самой смерти.

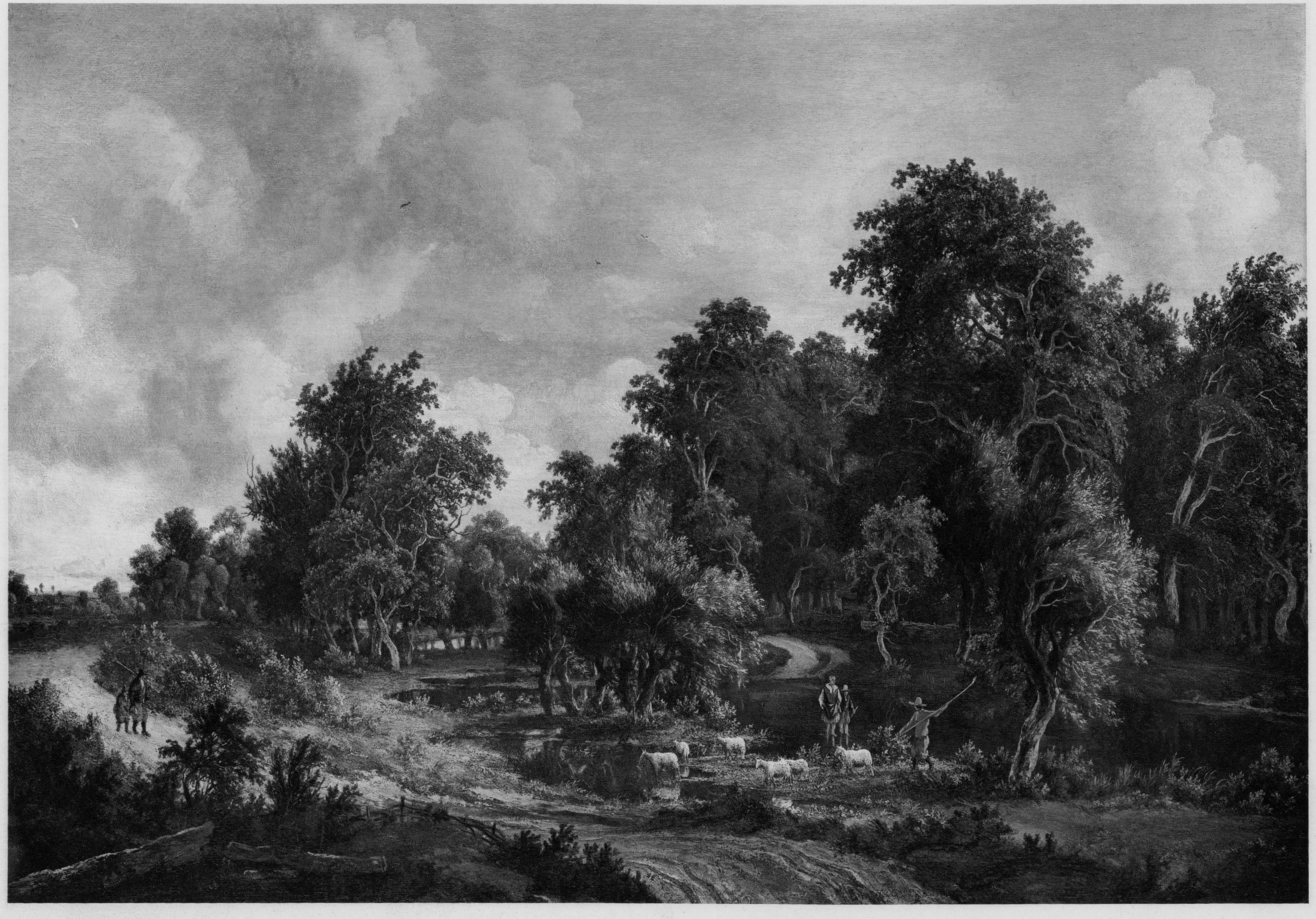
Если Гоббема и не былъ фактически ученикомъ Якоба ванъ Рейсдаля, который изъ Гарлема переселился въ Амстердамъ въ 1659 г., т. е. когда Гоббемѣ былъ уже 21 годъ, то во всякомъ случаѣ онъ, какъ болѣе молодой художникъ, находился подъ сильнымъ вліяніемъ своего друга Рейсдаля. Доказательствомъ тому служатъ нѣкоторыя изъ его картинъ, поразительно похожія на картины Рейсдаля. Но сходство это чисто внѣшнее: оно основано почти исключительно на выборѣ сюжетовъ. Простая лѣсистая мѣстность, двѣ-три хижины съ красными крышами или мельница съ прудкомъ на первомъ планѣ и съ просвѣтомъ на даль—обычный мотивъ Гоббемы,—встрѣчается и у Рейсдаля. Но у послѣдняго это одинъ изъ многихъ мотивовъ; Гоббема же, въ сравненіи съ Рейсдалемъ, беднѣе фантазіей, менѣе искусенъ въ компановкѣ своихъ картинъ и не обладаетъ глубокимъ поэтическимъ чувствомъ своего образца. Деревья его иногда слишкомъ массивны и тяжелы, ихъ рѣзко очерченныя вѣтви нѣсколько манерны, облакамъ не достаетъ порой воздушности и легкости, краски слишкомъ густы и рѣзки. Рейсдаль былъ несомнѣнно талантливѣе своего собрата, и то увлеченіе Гоббемой, которое съ 40-хъ годовъ XIX в. охватило любителей искусства въ Англіи и которое довело цѣны на его картины, продававшіяся въ XVIII в. по 30—40 флориновъ, до 40—45,000 франковъ, (тогда какъ за Рейсдаля платятъ въ четыре и въ пять разъ меньше)—можно объяснить главнымъ образомъ рѣдкостью картинъ Гоббемы. Но дѣйствительно лучшія изъ произведеній его обладаютъ такими качествами, которыя не встрѣчаются даже у Рейсдаля. Такъ, напр., „Аллея въ Миддельгарнисѣ“ (въ Лондонской галлереѣ) или „Мельница“ (въ Луврѣ) отличаются такой мощью концепціи, такой правдой и искренностью въ передачѣ натуры, что онѣ въ своемъ родѣ неподражаемы. Тѣми же преимуществами, хотя и въ болѣе слабой степени отличается и предлагаемая нами въ воспроизведеніи картина: „Лѣсистая мѣстность со стадомъ“.



Мейндеръ Гоббема. „Лѣсистая мѣстность со стадомъ“

Картинная галлерея въ Роттердамѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ПИТЕРЪ ДЕ-ГОХЪ

(PIETER DE HOOCH)

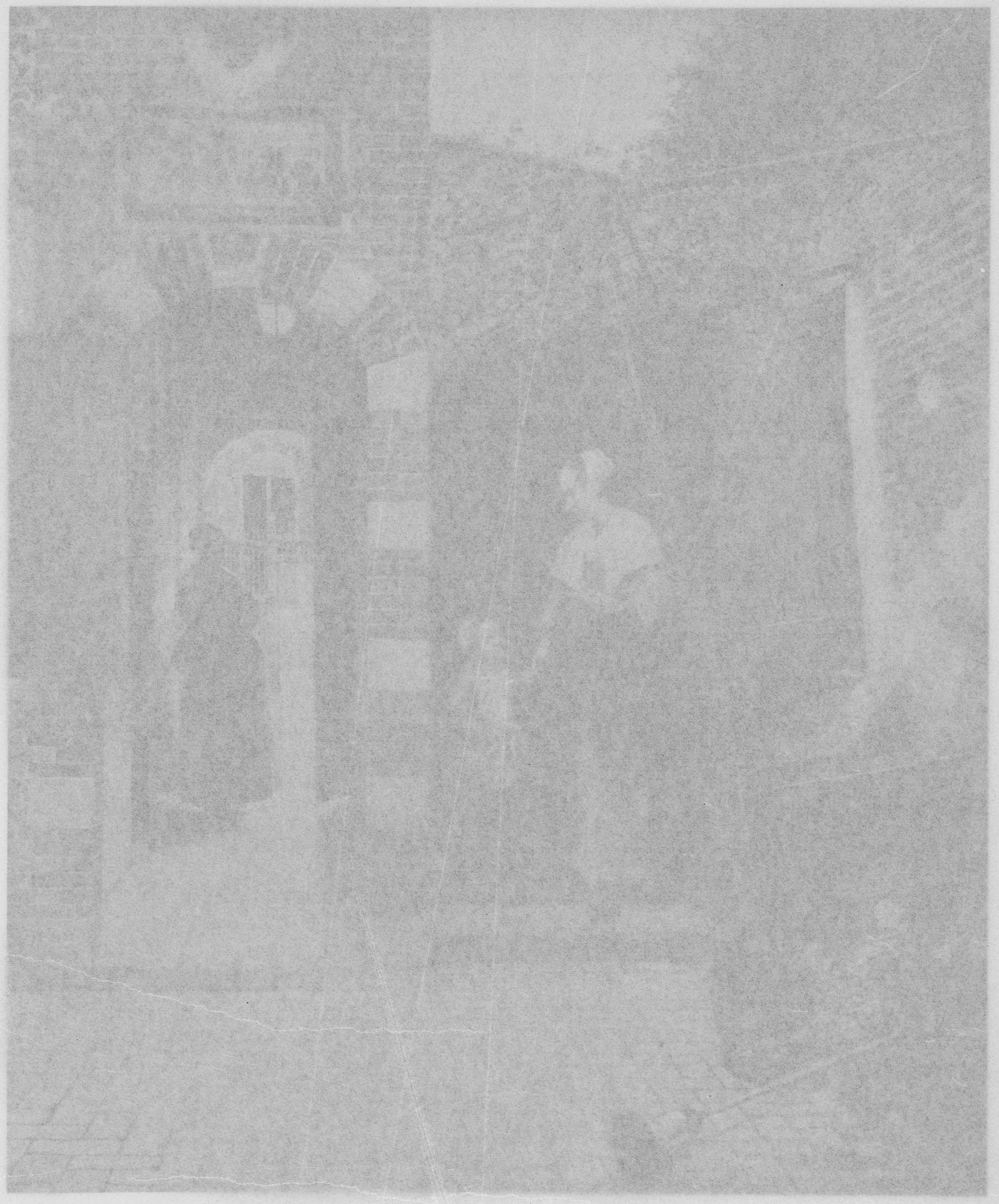
РОД. ВЪ РОТТЕРДАМѢ (?), ВЪ 1629 Г.; УМ. ВЪ АМСТЕРДАМѢ, ВСКОРѢ ПОСЛѢ 1677 Г.

ГОЛЛАНДСКАЯ ШКОЛА

ДВОРЪ ГОЛЛАНДСКАГО ДОМА

Въ ряду живописцевъ, не бывшихъ непосредственными учениками Рембрандта, но развившихся подъ его вліяніемъ, весьма видное мѣсто занимаетъ гарлемскій уроженецъ Питеръ де-Гохъ. Подражая великому мастеру въ свѣтотѣни, онъ удивительно вѣрно и сильно передавалъ игру солнечныхъ лучей, проникающихъ внутрь скромныхъ голландскихъ жилищъ, и лишь изрѣдка въ своихъ небольшихъ, тонко исполненныхъ картинахъ выводитъ зрителя на открытый воздухъ.

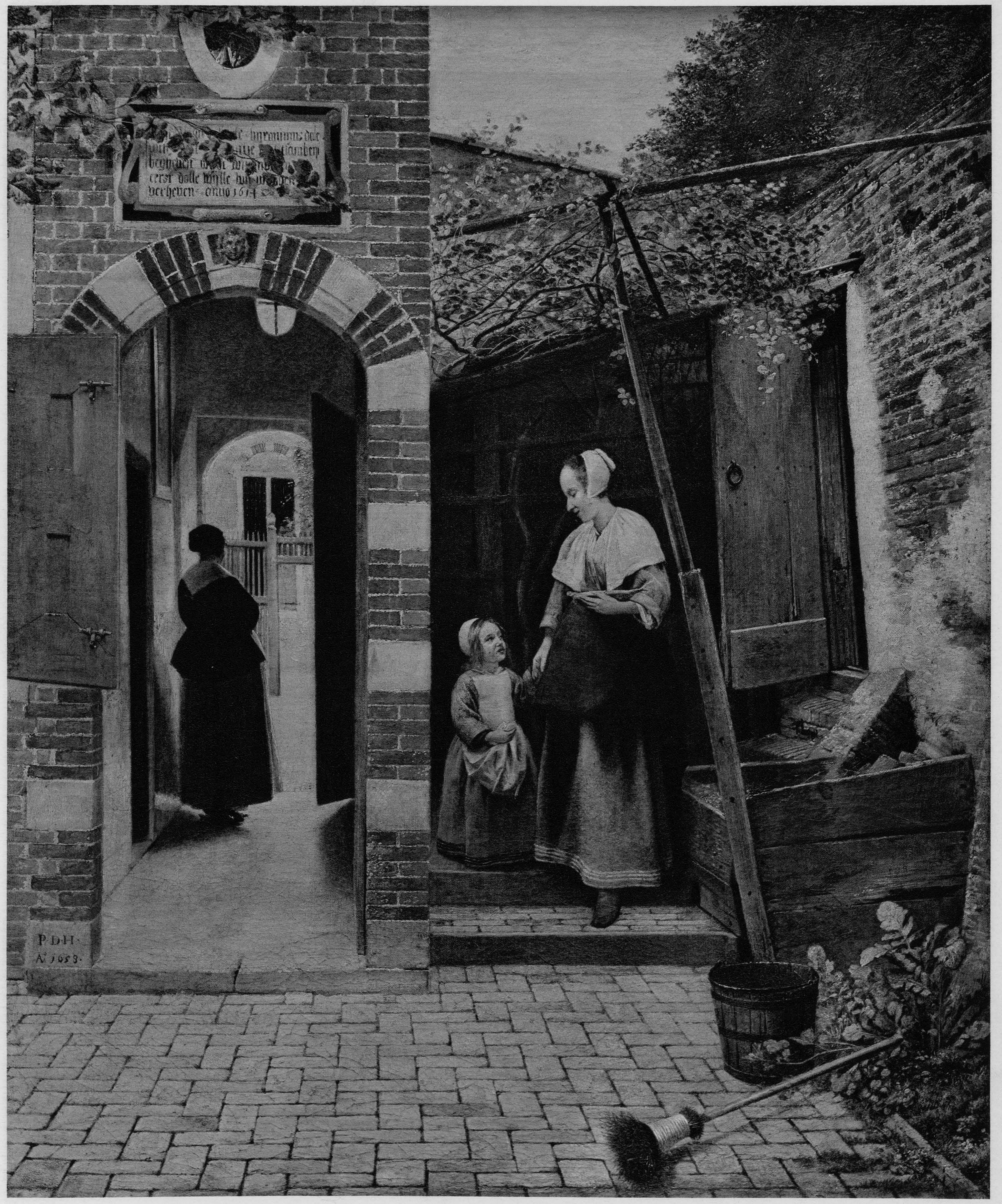
Одна изъ такихъ картинъ воспроизведена въ нашемъ изданіи. Она изображаетъ дворъ буржуазнаго дома — сюжетъ, проще котораго едва-ли можно придумать какой-либо другой. Служанка выходитъ изъ кладовой, ведя за руку маленькую дѣвочку; другая женщина, обращенная къ намъ спиною, стоитъ у открытой двери прохода, ведущаго на другой дворъ. Фигуры не отличаются миловидностью, сильные свѣтовые эффекты отсутствуютъ, нѣтъ ни дали, ни воздуха, нѣтъ и особенно яркихъ красокъ, возвышающихъ прелесть картинъ; картина де-Гоха производитъ чарующее впечатлѣніе единственно своей простотой, неподдѣльною передачей дѣйствительности и тонкой градаціей тоновъ. Зрителя, кромѣ того, привлекаетъ въ картинѣ выраженіе уютной домовитости и спокойнаго довольства скромной буржуазной жизнью. Эти качества мы находимъ почти у всѣхъ художниковъ, имѣющихъ прямое или косвенное отношеніе къ школѣ Рембрандта. Въ какихъ отрадныхъ, счастливыхъ условіяхъ, должно быть, жилъ художникъ, когда писалъ эту картину, думается намъ, если сравнить его положеніе съ тѣмъ, какое занимаютъ художники въ наши дни! Питеръ де-Гохъ въ то время, какъ исполнялъ свои лучшія произведенія, служилъ камердинеромъ у одного знатнаго авантюриста и имѣлъ возможность заниматься живописью только въ часы отдыха: такъ мало средствъ къ жизни доставляли артисту его картины, за которыя теперь платятъ десятки тысячъ рублей.



Питеръ де-Гохъ. „Дворъ голландскаго дома“

Національная галлерея въ Лондонѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.


hyronimus dale
begheven
eerst dalle wille
verheven anno 1614
P D H
A° 1653

ГЕРАРДЪ ДОУ

(GERARD DOU)

РОД. ВЪ ЛЕЙДЕНѢ, ВЪ 1613 Г.; УМ. ТАМЪ ЖЕ, ВЪ 1675 Г.

ГОЛЛАНДСКАЯ ШКОЛА

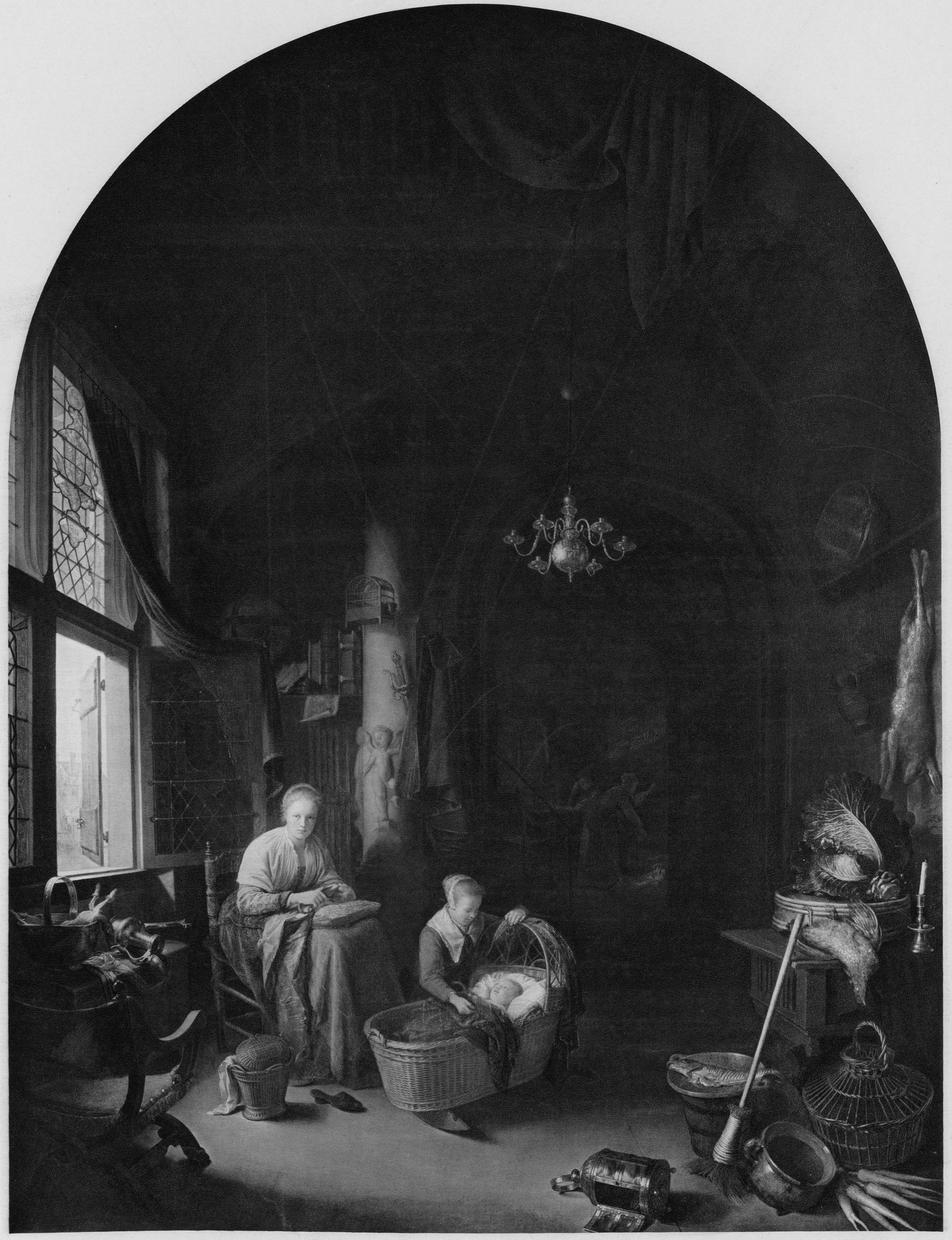
МОЛОДАЯ МАТЬ

Наиболѣе значительные изъ учениковъ Рембрандта были жанристы или ландшафтисты, и чѣмъ больше самостоятельности выказывали они въ мотивахъ своихъ картинъ, тѣмъ благотворнѣе дѣйствовало на нихъ вліяніе великаго учителя. Это справедливо въ особенности относительно жанристовъ, изъ которыхъ въ настоящее время большимъ почетомъ пользуются позднѣйшіе ученики и послѣдователи великаго голландскаго живописца, Николасъ Масъ, Янъ Вермэръ и Питеръ де-Гохъ. Во времена Рембрандта, между его первыми учениками, примкнувшими къ нему еще въ Лейденѣ, былъ преимущественно извѣстенъ Герардъ Доу. Сравнительно съ картинами вышеупомянутыхъ мастеровъ, отличающимися простотою мотивовъ, широкимъ пріемомъ письма и силою теплыхъ красокъ, картины Доу болѣе разнообразны и сложны по композиціи, болѣе тщательны по исполненію, но холоднѣе тономъ и поэтому менѣе эффектны по колориту. Доу бралъ за свои картины большія деньги, и любители искусства охотно платили ихъ ему: за назначенную плату онъ давалъ вѣдь такія прекрасныя, добросовѣстно исполненныя вещи. Взгляните, напримѣръ, на предлагаемую нами въ снимкѣ картину, одно изъ лучшихъ произведеній этого художника, хранящееся въ Гаагской галлереѣ! Картина эта, написанная въ 1658 г., представляетъ уютную комнату въ домѣ зажиточнаго голландскаго семейства. На переднемъ планѣ живописно свалена въ кучу кухонная провизія, предвѣщающая обильный столъ; въ срединѣ сидитъ молодая, хорошенькая хозяйка дома, занимающаяся шитьемъ, на минуту оторвавшаяся отъ него и привѣтливо смотрящая на зрителя; у ногъ ея стоитъ колыбель съ ея ребенкомъ, на котораго любуется молоденькая дѣвушка, вѣроятно сестра хозяйки. На заднемъ планѣ, въ другой комнатѣ, видны еще двѣ женщины, занятіе которыхъ мы также можемъ разсмотрѣть во всей подробности. Все это написано съ удивительной точностью и тонкостью, нарисовано превосходно, выдержано въ свѣтломъ и нѣжномъ колоритѣ, вслѣдствіе чего картина кажется нѣсколько прилизанной, впадающей въ холодность и сухость.

Герардъ Доу. „Молодая мать“

Королевская галлерея въ Гаагѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ГАБРІЭЛЬ МЕТСЮ

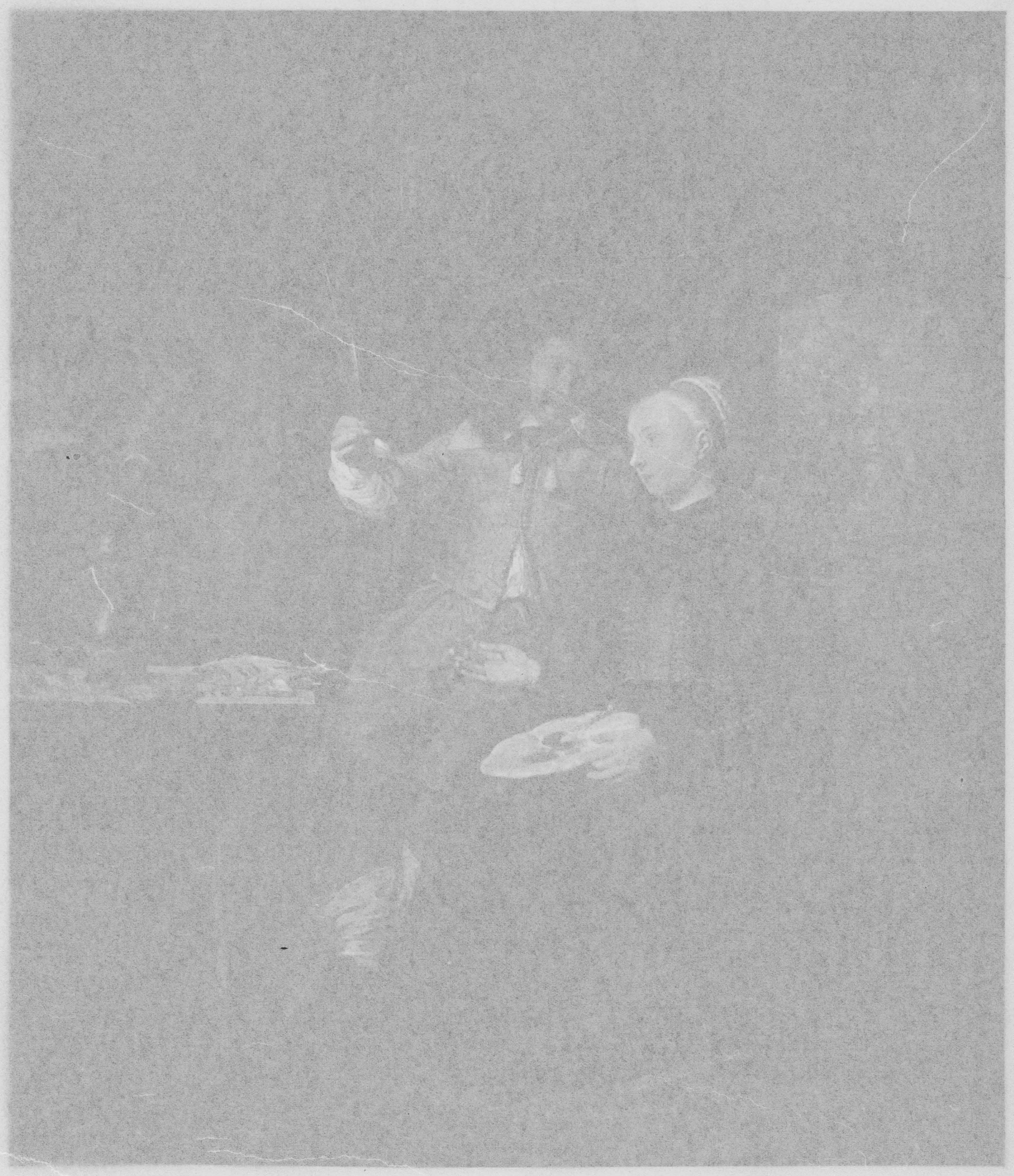
(GABRIEL METSU)

РОД. ВЪ ЛЕЙДЕНѢ, ВЪ 1630 Г.; УМ. ВЪ АМСТЕРДАМѢ, ВЪ 1667 Г.

ГОЛЛАНДСКАЯ ШКОЛА

ЗАВТРАКЪ

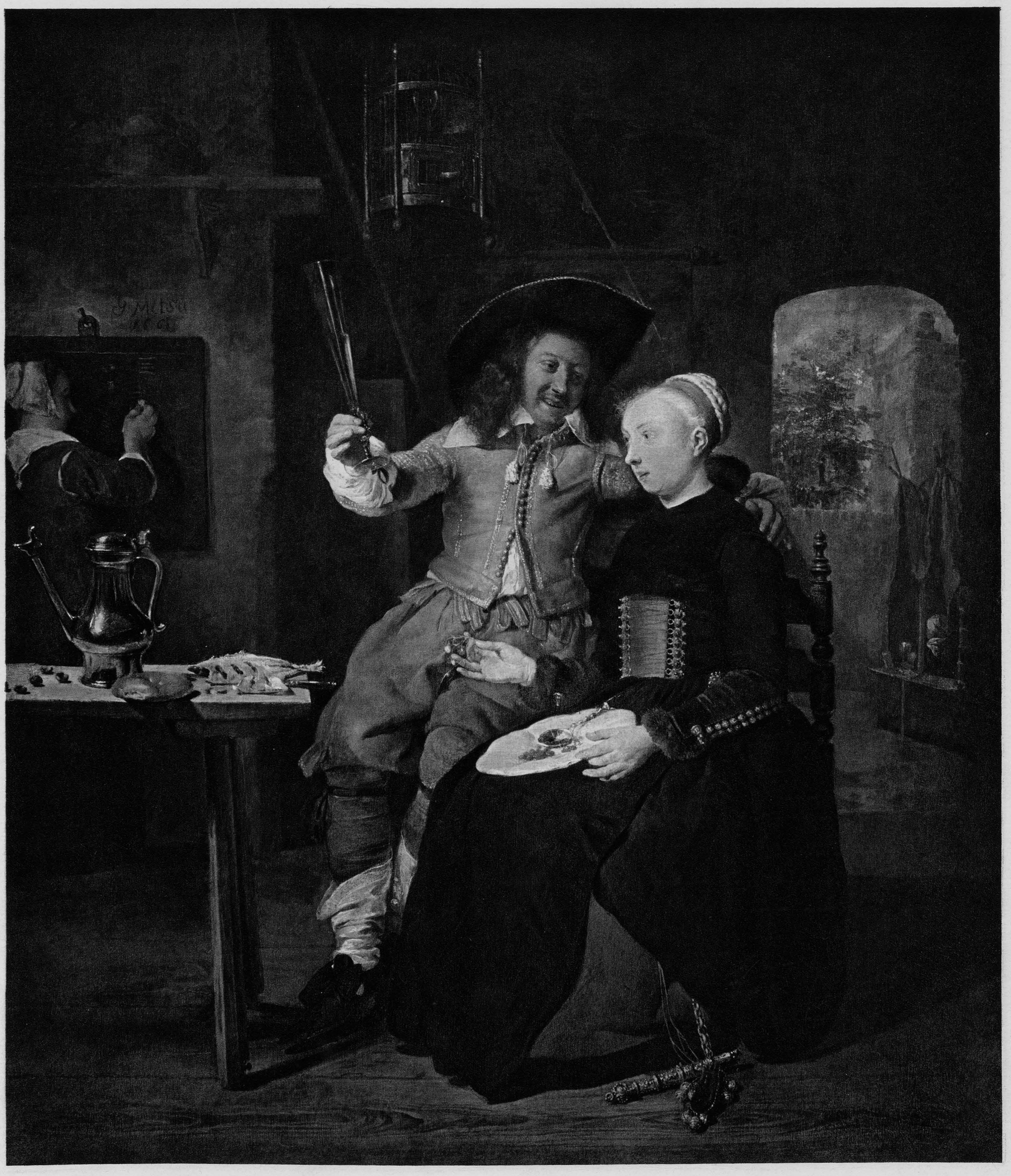
Существуетъ предположеніе, что Метсю былъ ученикомъ своего земляка, Герарда Доу, одного изъ самыхъ раннихъ и значительныхъ учениковъ Рембрандта въ Лейденѣ; но не подлежитъ сомнѣнію, что впослѣдствіи, переселившись въ Амстердамъ, онъ учился у самого Рембрандта и до извѣстной степени подвергся его вліянію. Доказательствомъ того можетъ служить картина Дрезденской Галлереи „Завтракъ“, написанная Метсю въ 1661 г. Картина эта сильно напоминаетъ другую картину той же галлереи, — знаменитый портретъ Рембрандта и его молодой жены, угощающихся завтракомъ. Очевидно, Метсю зналъ эту картину и взялъ ее для себя за образецъ, изображая также самого себя со своей молодой женой или невѣстой; это — несомнѣнно, потому что лицо Метсю на его портретѣ работы Гоубракена имѣетъ тѣ же черты, какъ и молодой человѣкъ на картинѣ, о которой идетъ рѣчь. Сіяя счастьемъ, Метсю поднимаетъ бокалъ за здравіе сидящей рядомъ съ нимъ молодой женщины, которую обнялъ одной рукой, устремивъ на нее влюбленные взоры. Большой контрастъ съ веселымъ расположеніемъ духа художника, еще приподнятымъ благодаря выпитому вину, составляетъ стыдливая сдержанность бѣлокурой красавицы, одѣтой въ богатый фризскій костюмъ, указывающій на ея происхожденіе. Самъ Метсю — въ модномъ костюмѣ молодыхъ голландскихъ щеголей. На большое историческое значеніе, которое имѣетъ Рембрандтовская картина того же сюжета, Метсю, очевидно, не претендуетъ. Это не болѣе, какъ одинъ изъ прелестнѣйшихъ жанровъ, вышедшихъ изъ-подъ кисти этого мастера. Проникнутая неподдѣльной веселостью, картина въ высшей степени привлекательна не только по содержанію, но и по колориту, по мягкой и нѣжной манерѣ письма, по тонкости и свободѣ исполненія, — по качествамъ, какія мы находимъ лишь у немногихъ изъ живописцевъ голландской школы.



Габріэль Метсю. „Завтракъ“

Королевская картинная галлерея въ Дрезденѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.


G Metsu

ГАБРІЭЛЬ МЕТСЮ

(GABRIEL METSU)

РОД. ВЪ ЛЕЙДЕНѢ ВЪ 1630 Г.; УМ. ВЪ АМСТЕРДАМѢ ВЪ 1667 Г.

ГОЛЛАНДСКАЯ ШКОЛА

КАВАЛЕРЪ

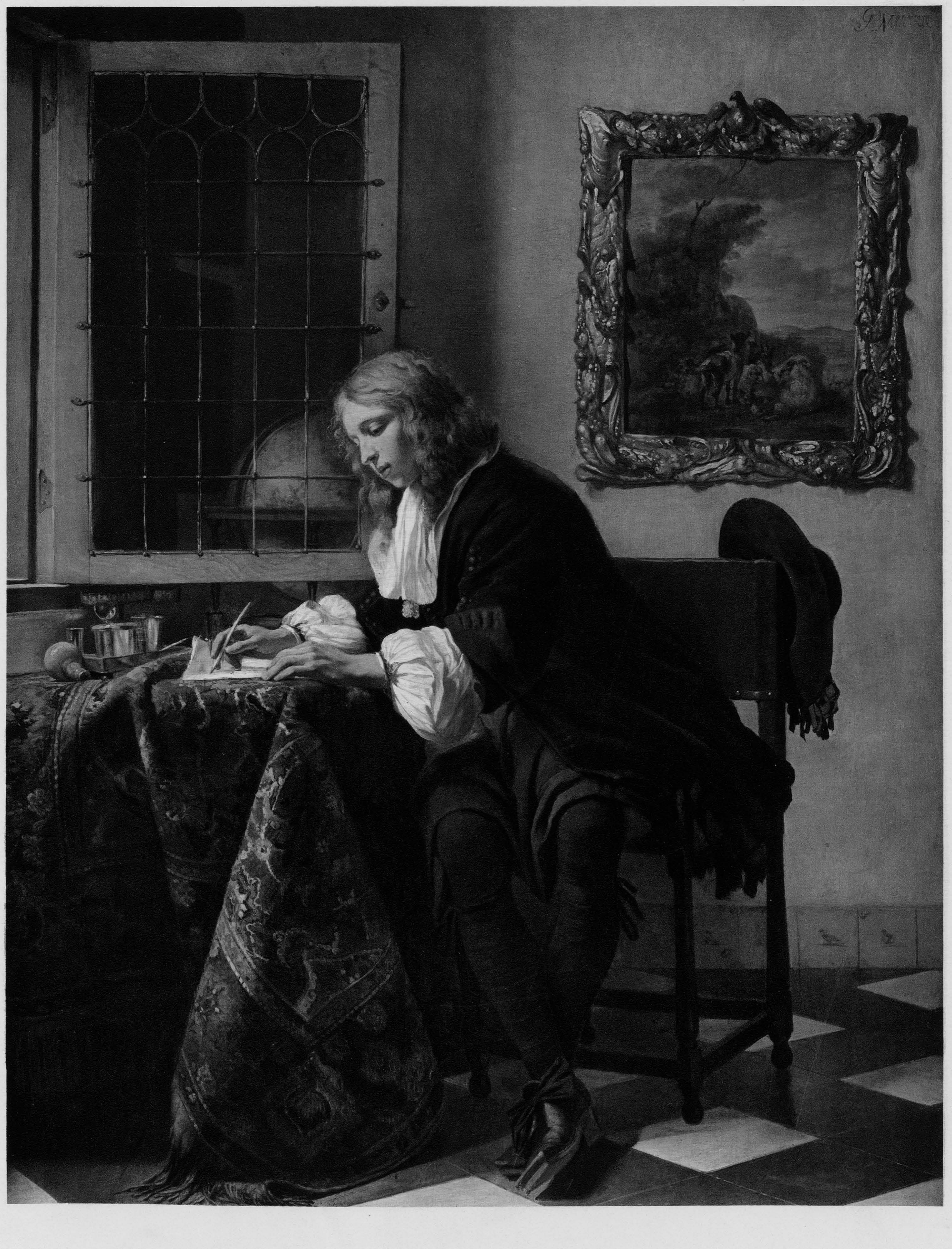
Сынъ художника Якова Метсю, Габріэль Метсю былъ ученикомъ Г. Доу и развился подъ вліяніемъ Фр. Гальса и Рембрандта. Онъ по справедливости можетъ быть названъ національнымъ бытовымъ голландскимъ художникомъ, однимъ изъ лучшихъ представителей голландской школы. Его картины исполнены всегда превосходно. По отношенію къ композиціи онѣ полны живописности, а по рисунку безупречны. Лучшими картинами Метсю считаются: „Дама за клавесиномъ“ (въ Луврѣ), „Праздникъ царей“ и „Кухарка въ кладовой“ (Пинакотека въ Мюнхенѣ); „Продавецъ битой птицы“, „Продавщица дичи“ (въ Дрезденской галлереѣ), „Любители музыки“ (музей въ Гаагѣ); „Кухарка“ (въ Берлинѣ). Въ Эрмитажѣ имѣются слѣдующія первоклассныя картины мастера: „Блудный сынъ“, „Завтракъ“, „Концертъ“, „Семейный обѣдъ“, „Больная и врачъ“.

Предлагаемую нами въ репродукціи картину „Кавалеръ“ удачнѣе было бы назвать „Молодой человѣкъ, пишущій письмо“, такъ какъ pendant этой картины, также перешедшій изъ коллекціи Вальтера въ галлерею Альфреда Бейта въ Лондонѣ, изображаетъ полученіе этого письма молодой женщиной. Но эта послѣдняя особа вовсе не знатная дама, какъ можно было предполагать по виду ея корреспондента: она (такъ же, впрочемъ, какъ и этотъ элегантный юноша) принадлежитъ къ зажиточной голландской буржуазіи, изъ которой Метсю и выбиралъ преимущественно мотивы своихъ картинъ. Художникъ почти исключительно изображалъ тотъ средній классъ, которому Голландія обязана была своей свободой и своимъ пышнымъ, длившимся цѣлое столѣтіе, расцвѣтомъ; онъ изображалъ этотъ классъ въ той мирной обстановкѣ богатаго комфорта, которую голландскій бюргеръ завоевалъ себѣ долгой борьбой и упорнымъ трудомъ. Метсю лучше, нежели кто-либо другой, даетъ понятіе о семейной жизни и о домашней обстановкѣ амстердамскаго „мингера“ съ присущими этой жизни уютностью, тихой радостью и внутреннимъ довольствомъ. Яркій солнечный свѣтъ, роскошныя, красивыя, преломляющіяся въ свѣтотѣни комнатъ, краски, изящное убранство покоя, пріятное или веселое выраженіе дѣйствующихъ лицъ, симпатичное настроеніе — все это находитъ отзвукъ въ душѣ зрителя. Картины: „Пишущій письмо“ и „Полученіе письма“ могутъ считаться шедеврами художника, такъ какъ обладаютъ всѣми вышеупомянутыми качествами. Одновременно съ прелестной, мастерской передачей натуры, художникъ вмѣстѣ съ тѣмъ не пренебрегаетъ и нѣкоторой пикантностью мотива, впрочемъ, отнюдь не впадая въ какое-либо морализированіе и не подчеркивая своего намѣренія. Кромѣ того, онъ увеличиваетъ притягательную силу своей картины массой въ высшей степени интересныхъ и живописныхъ деталей: богатымъ костюмомъ красиваго юноши съ длинными бѣлокурыми волосами, роскошнымъ персидскимъ настольнымъ ковромъ, изящной картиной въ золоченой рамѣ, которую тотчасъ же можно признать за произведеніе Симона ванъ деръ Дуса, — такъ характерно она передана, несмотря на то, что имѣетъ здѣсь лишь второстепенное значеніе.

Габріэль Метсю. „Кавалеръ“.

Собраніе картинъ Бейта въ Лондонѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



65

АДРІАНЪ ВАНЪ-ОСТАДЕ

(ADRIAEN VAN OSTADE)

РОД. ВЪ ГАРЛЕМѢ, ВЪ 1610 Г.; УМ. ТАМЪ ЖЕ, ВЪ 1685 Г.

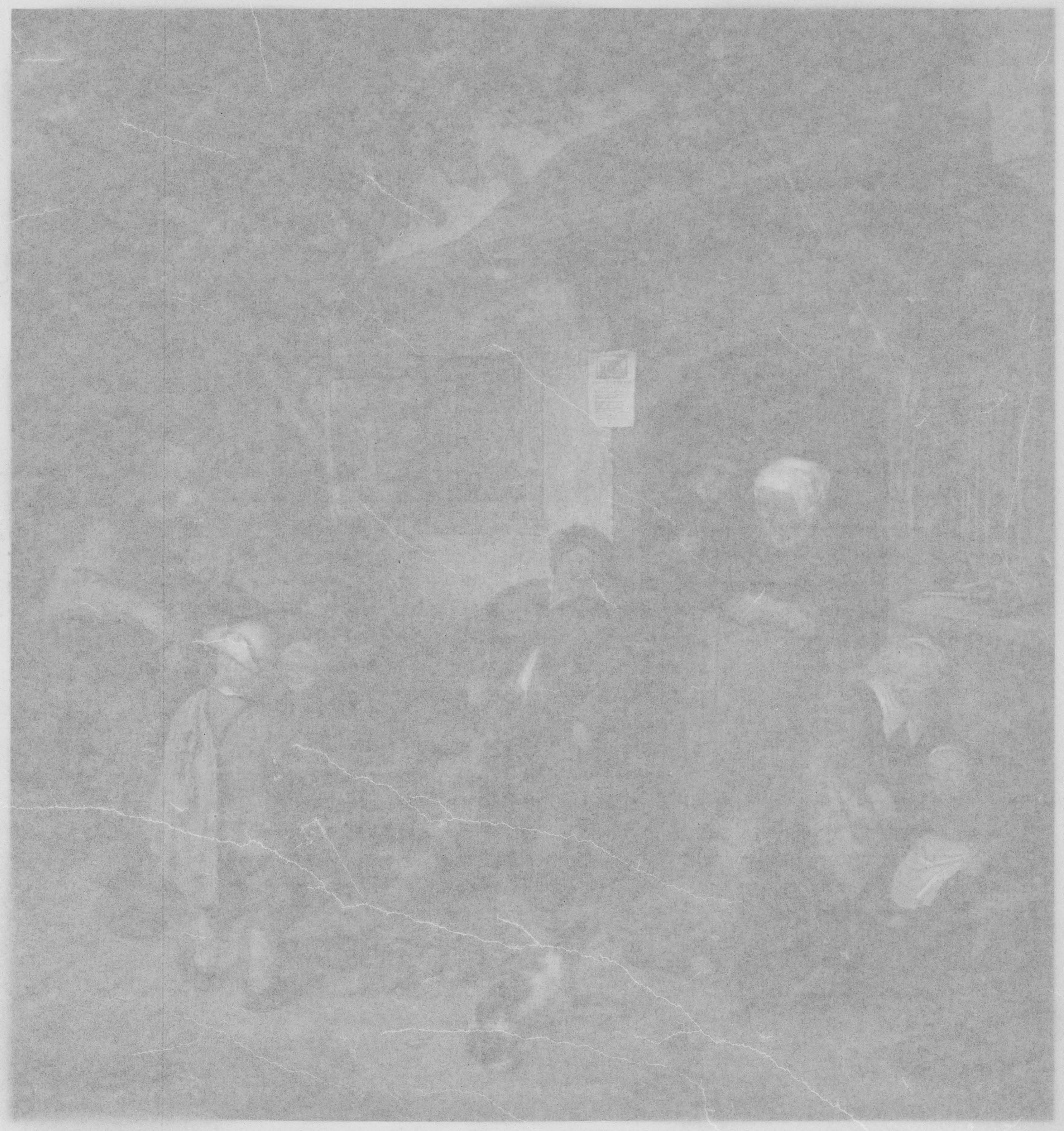
ГОЛЛАНДСКАЯ ШКОЛА

СЛѢПОЙ МУЗЫКАНТЪ

Картины Адріана ванъ-Остаде, относящіяся къ начальной порѣ его дѣятельности, отличаются нѣкоторой каррикатурностью изображенныхъ типовъ и холоднымъ, синеватымъ освѣщеніемъ; но, начиная съ 40-хъ годовъ XVII-го столѣтія, въ техникѣ и композиціи этого живописца произошла, подъ вліяніемъ Рембрандта, значительная перемѣна. Головы его фигуръ пріобрѣли болѣе тонкую характеристику, колоритъ сдѣлался болѣе теплымъ, письмо болѣе сочнымъ. Къ сожалѣнію, къ концу своей карьеры ванъ-Остаде вдался въ тяжеловатость колорита и утратилъ прозрачность свѣтотѣни. Его слава померкла одновременно со славой Давида Тенирса.

Въ продолженіе двухъ столѣтій оба эти художника занимали выдающееся мѣсто среди лучшихъ мастеровъ голландской школы; теперь же ихъ упрекаютъ въ однообразіи и неинтересности мотивовъ и фигуръ, въ небрежности рисунка, особенно рукъ и ногъ. Эти упреки не лишены основанія, однако они съ большею справедливостью могутъ быть обращены къ Тенирсу, такъ какъ Остаде, даже въ позднѣйшихъ своихъ картинахъ, отличался тщательностью отдѣлки и выразительностью композиціи, несмотря на нѣкоторую холодность тоновъ и прилизанность письма.

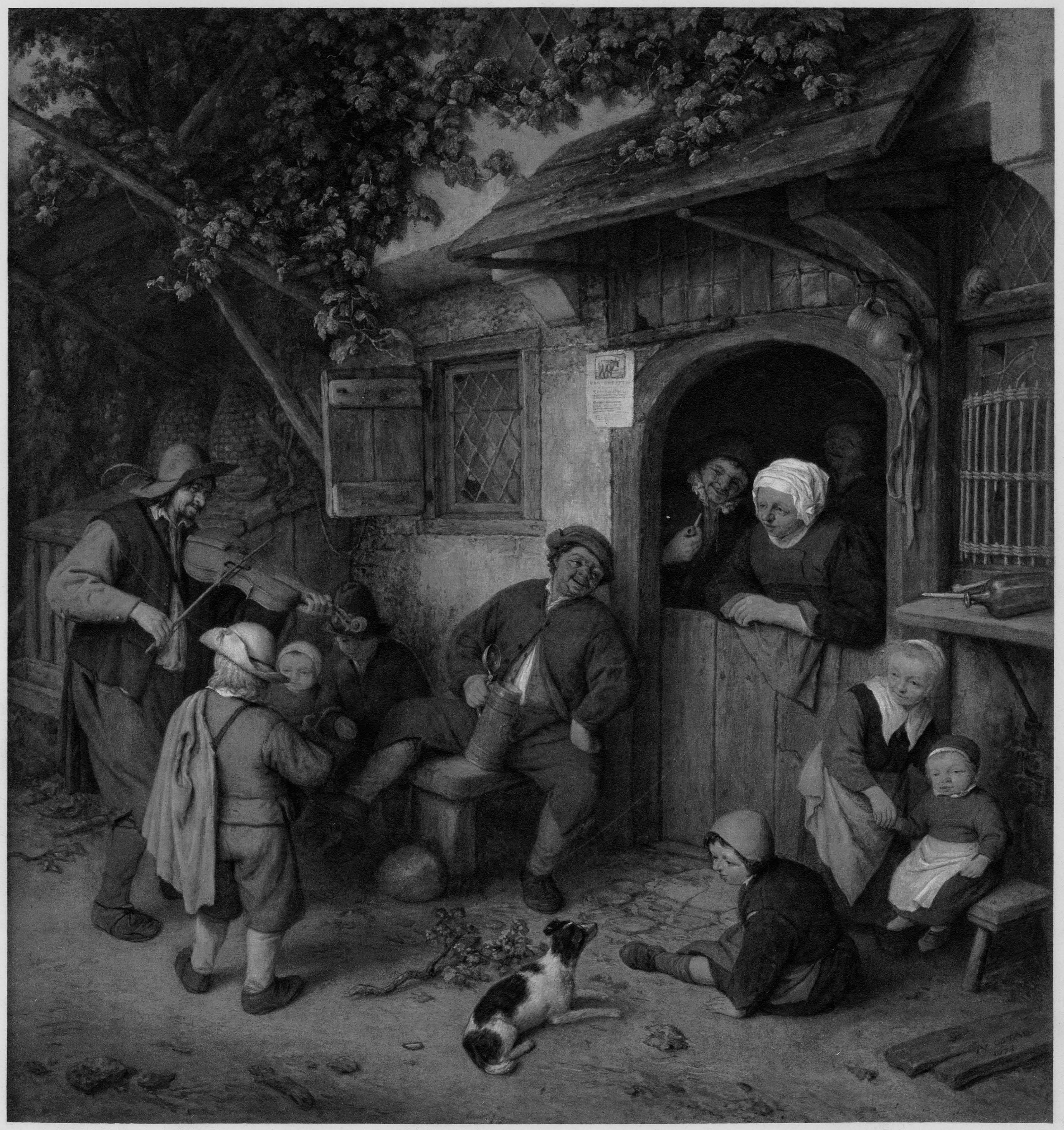
Предлагаемая нами въ репродукціи картина „Слѣпой музыкантъ", написанная въ 1673 г., выказываетъ талантъ художника съ лучшей его стороны. Выведенные имъ на сцену крестьяне, правда, некрасивы, но типичны и, несмотря на фамильное сходство между ихъ лицами, отличаются живой и разнообразной характеристикой. Фигуры полны юмора и дышатъ довольствомъ безмятежнаго существованія, тихой радостью отъ сознанія оконченной работы и заслуженнаго отдыха. Чѣмъ-то трогательнымъ вѣетъ отъ спокойнаго наслажденія, съ какимъ они слушаютъ жиденькую музыку слѣпого скрипача.



Адріанъ ванъ-Остаде. „Слѣпой музыкантъ“

Картинная галлерея „Mauritshuis“ въ Гаагѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



РЕМБРАНДТЪ ВАНЪ РЕЙНЪ

(REMBRANDT VAN RYN)

РОД. ВЪ 1606 Г. ВЪ ЛЕЙДЕНѢ; УМ. ВЪ 1669 Г. АМСТЕРДАМѢ

ГОЛЛАНДСКАЯ ШКОЛА

ОТДЫХЪ НА ПУТИ ВЪ ЕГИПЕТЪ

Рембрандтъ ванъ-Рейнъ былъ сыномъ зажиточнаго мельника, получилъ довольно тщательное образованіе и готовился въ лейденскій университетъ; но, чувствуя болѣе склонности къ живописи, онъ поступилъ въ ученики къ посредственному лейденскому мастеру Якобу ванъ-Сванебургъ, а потомъ къ почтенному Ластману въ Амстердамѣ, куда Рембрандтъ переселился въ 1632 г. Здѣсь онъ пріобрѣлъ порядочное состояніе своими портретами и многочисленными заказами жанровыхъ картинъ и женился на прекрасной Заскіи ванъ-Эйленбургъ. Наступилъ рядъ счастливыхъ годовъ. Благосостояніе Рембрандта увеличивалось, цѣны на его картины росли. Но въ 1642 г. Заскія скончалась, и все счастье Рембрандта разрушилось. Вкусъ публики въ искусствѣ измѣнился, его картины стали продаваться плохо; кромѣ того, его разорила страсть къ коллекціонерству, и Рембрандтъ умеръ въ крайней бѣдности. — Рембрандтъ одинъ изъ величайшихъ и оригинальнѣйшихъ художниковъ всѣхъ временъ. Безъ особенной художественной подготовки, безъ основательнаго научнаго образованія, безъ знакомства съ великими произведеніями искусства (онъ не выѣзжалъ за предѣлы Голландіи) Рембрандтъ достигъ высочайшей степени художественнаго развитія. Мотивы его картинъ разнообразны до безконечности: портретъ, жанръ, историческіе и библейскіе сюжеты. По отношенію игры свѣта и тѣни великій мастеръ стоитъ на недостигаемой высотѣ.

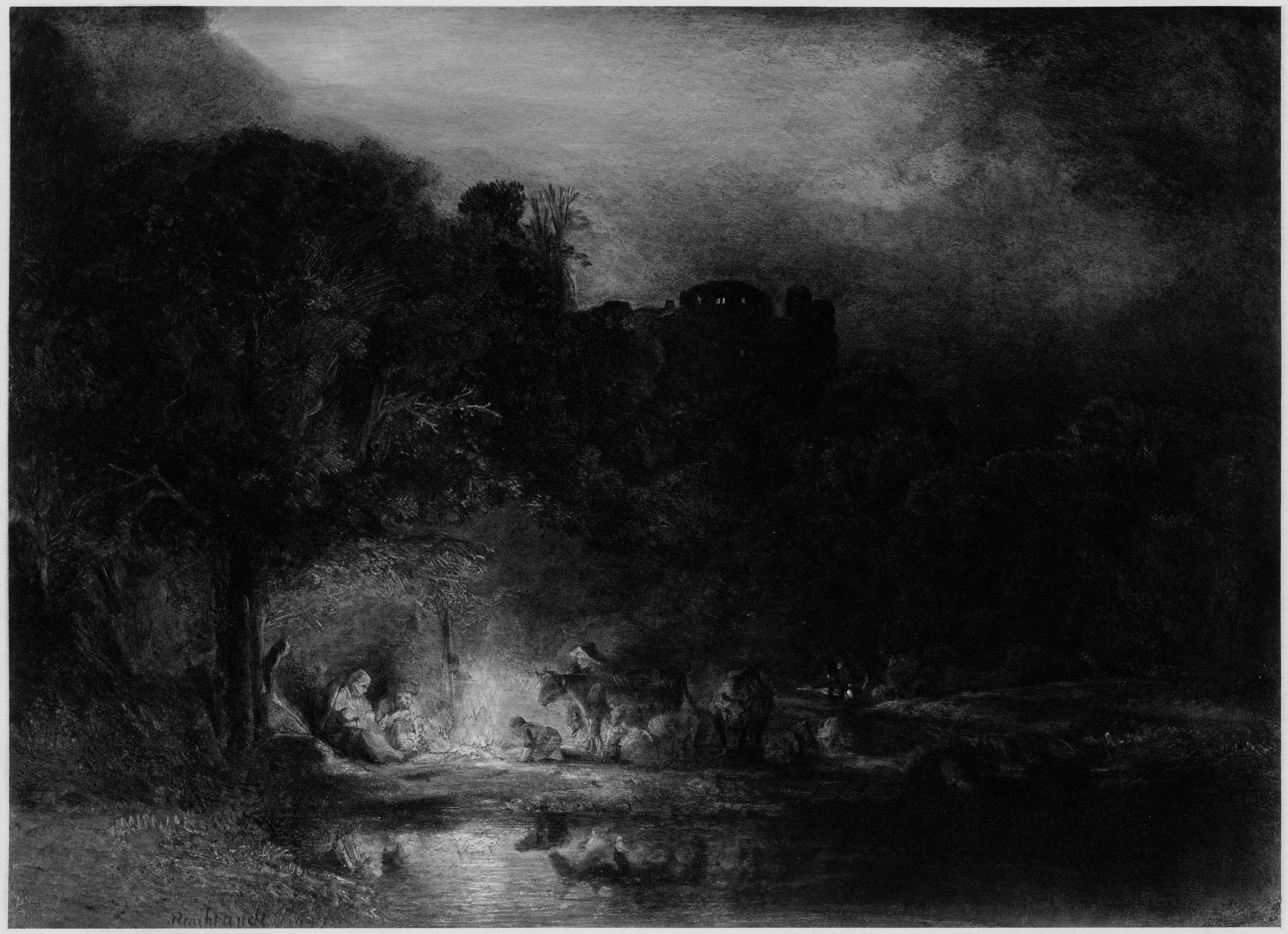
Эрмитажъ владѣетъ богатѣйшей коллекціей картинъ Рембрандта. Изъ 42 хранящихся здѣсь картинъ мастера особенно хороши портреты, а также его „Даная“, его „Снятіе со Креста“, „Жертвоприношеніе Авраама“ и „Блудный сынъ“. Многочисленные офорты Рембрандта отмѣчены тѣми же достоинствами, какъ и его картины: характерностью рисунка и мастерскою передачей свѣтовыхъ эффектовъ.

Рембрандтъ не даромъ считается лучшимъ комментаторомъ Библіи. Ни одинъ художникъ не почерпнулъ изъ Библіи такую массу разнообразныхъ мотивовъ. Если взять всѣ его рисунки, то окажется, что большинство затронутыхъ Рембрандтомъ сюжетовъ лишь крайне рѣдко избиралось другими художниками, многіе же изъ этихъ сюжетовъ были взяты Рембрандтомъ впервые. При этомъ Рембрандтъ придерживался текста Библіи ближе, чѣмъ кто-либо другой. Мы можемъ найти среди деталей, которыя онъ подчеркиваетъ въ своихъ произведеніяхъ, цѣлый рядъ такихъ, которыя оставались незамѣченными всѣми его предшественниками. Этимъ самымъ онъ умѣетъ передать ближе и вѣрнѣе самый духъ священнаго писанія и настроеніе даннаго момента. Въ видѣ исключенія мы находимъ у него и отклоненія отъ библейскаго текста; руководятъ имъ при этомъ то художественныя, то психологическія причины. Маленькая картина, воспроизведенная здѣсь въ геліогравюрѣ, представляется съ перваго взгляда просто жанровымъ мотивомъ, ночной сценой со стаффажемъ пастуховъ. Но Рембрандтъ, безъ сомнѣнія, хотѣлъ представить въ ней нѣчто совсѣмъ иное: родители съ младенцемъ, расположившіеся подъ деревомъ у огня, не простая семья пастуховъ, — художникъ представилъ св. Семейство, ищущее пристанища на ночь во время бѣгства въ Египетъ. Какъ же иначе объяснить изумленіе этихъ пастуховъ, приближающихся со своимъ стадомъ къ группѣ бѣглецовъ? Передній даже преклонилъ колѣна, и всѣ они съ благоговѣніемъ взираютъ на Марію и ея Младенца. Можетъ быть, художникъ хотѣлъ вмѣстѣ съ „Бѣгствомъ въ Египетъ“ соединить „Поклоненіе пастырей“. Картина съ ея разнообразной свѣтотѣнью представляетъ собой чудо живописи, хотя и написана она довольно эскизно. Эта ночь дышитъ такой правдой, которой не достигалъ даже А. ванъ деръ Нееръ. И настроеніе картины не поддается сравненію, — какъ будто слова и музыка гимна несутся къ вамъ изъ темноты; глубокая ночь, высокія руины, сквозь окна которыхъ падаетъ лунный свѣтъ, мерцаніе огоньковъ вдали — все это у другого художника производило бы впечатлѣніе чего-то тревожнаго и жуткаго; здѣсь же все слилось въ глубоко-поэтическое настроеніе молитвы и безмятежнаго покоя.

Рембрандтъ ванъ Рейнъ. „Отдыхъ на пути въ Египетъ“

Національная галлерея въ Дублинѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



G D

РЕМБРАНДТЪ ВАНЪ РЕЙНЪ

(REMBRANDT VAN RYN)

РОД. ВЪ ЛЕЙДЕНѢ ВЪ 1606 Г.; УМ. ВЪ АМСТЕРДАМѢ ВЪ 1669 Г.

ГОЛЛАНДСКАЯ ШКОЛА

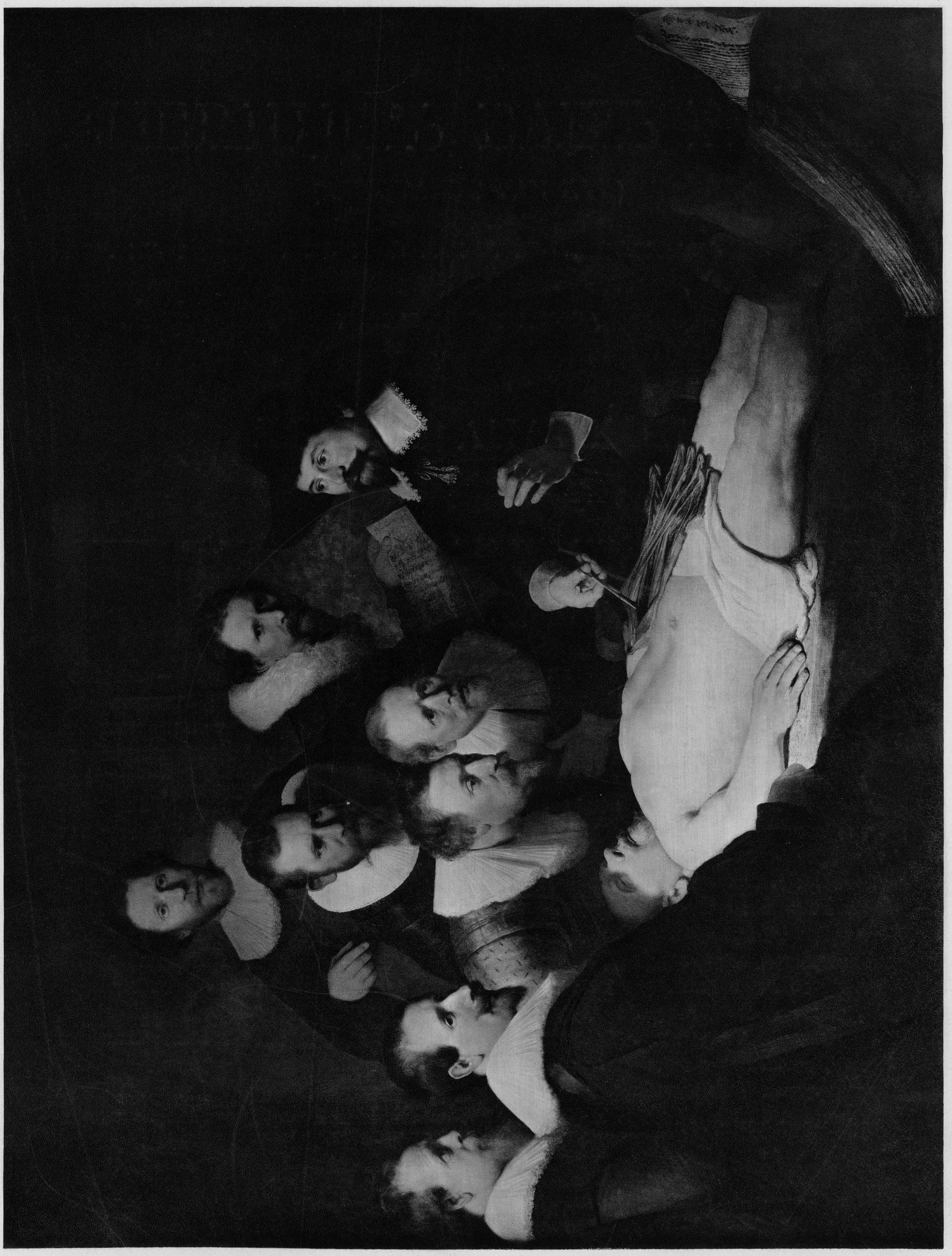
ЛЕКЦІЯ АНАТОМІИ

Вслѣдствіе равнодушнаго отношенія владѣльцевъ къ своимъ картинамъ Голландія въ теченіе XVIII в., а отчасти и въ XIX в., утратила большую часть своихъ лучшихъ и драгоцѣннѣйшихъ картинъ, такъ что даже отъ величайшаго мастера голландской школы, который одинъ стоитъ всѣхъ другихъ вмѣстѣ взятыхъ — отъ Рембрандта, въ Голландіи не осталось и двадцатой доли написанныхъ имъ картинъ. Зато между этими немногими произведеніями его находятся три шедевра, которые всегда считались вехами, отмѣчающими различныя эпохи его творчества: „Ночной дозоръ“ средняго періода, „Синдики“ послѣдняго времени его жизни и предлагаемая нами „Лекція анатоміи“ (въ галлереѣ Mauritshuis въ Гаагѣ) — знаменитое созданіе его юности. Заказъ, полученный Рембрандтомъ на эту картину, которую онъ окончилъ въ 1632 г., заставилъ его прожить довольно долго въ Амстердамѣ, а успѣхъ картины побудилъ его поселиться и навсегда въ этомъ городѣ. По своей простой, хотя и мѣткой, характеристикѣ отдѣльныя головы картины не могутъ еще сравняться съ лучшими портретами, которые писали современники Рембрандта въ Амстердамѣ. Рисунокъ (въ особенности трупа) справедливо подвергался осужденію: композиція слишкомъ скучена и отчасти неумѣла; тонъ колорита холоденъ. И все-таки Рембрандтъ въ этой картинѣ уже далеко шагнулъ впередъ относительно своихъ предшественниковъ. Въ „Лекціи Анатоміи“ мы впервые видимъ широко задуманную и отличающуюся единствомъ концепцію, мощно выражающую духовное содержаніе сюжета. Отношеніе лектора къ слушателямъ передано такъ жизненно и тонко, что и позднѣе самъ Рембрандтъ не пошелъ дальше этого.

Рембрандтъ ванъ Рейнъ. „Лекція анатоміи“

Mauritshuis въ Гаагѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



РЕМБРАНДТЪ ВАНЪ-РЕЙНЪ

(REMBRANDT VAN RIJN)

РОД. ВЪ ЛЕЙДЕНѢ, ВЪ 1606 Г.; УМ. ВЪ АМСТЕРДАМѢ, ВЪ 1669 Г.

ГОЛЛАНДСКАЯ ШКОЛА

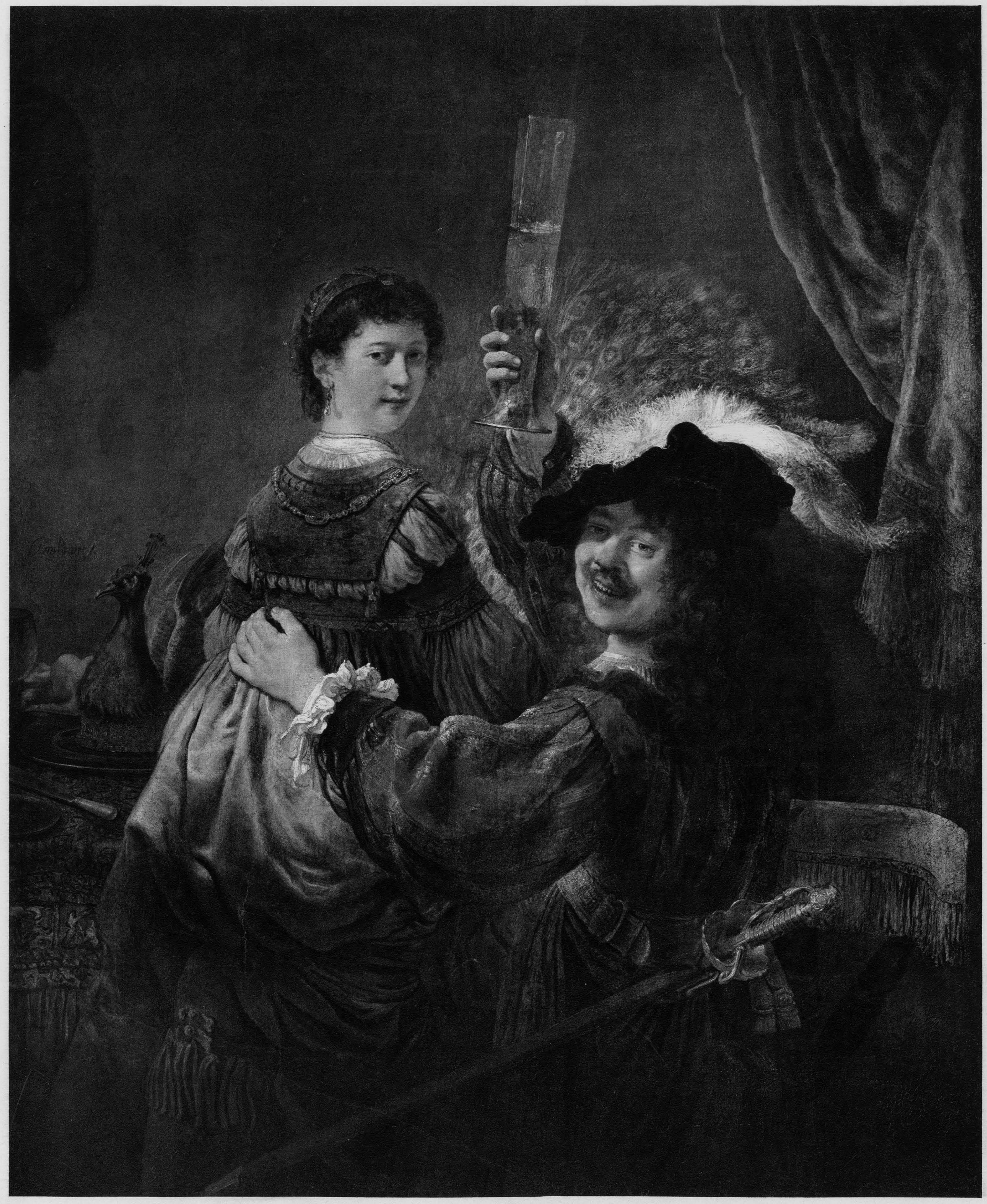
ХУДОЖНИКЪ И ЕГО ЖЕНА

Среди картинъ Дрезденской галлереи, столь богатой всемірно извѣстными произведеніями различныхъ школъ, одна изъ самыхъ любимыхъ публикой — портретъ, въ которомъ Рембрандтъ изобразилъ самого себя со своей молодой женой, сидящей у него на колѣняхъ. Съ точки зрѣнія техники, въ картинѣ этой находятъ — и не безъ основанія — нѣкоторые недостатки; говорятъ, что рисунокъ несовсѣмъ вѣренъ, что головы написаны плоско, что смѣхъ на лицѣ Рембрандта — какъ и въ большинствѣ случаевъ у этого мастера — не искрененъ и искажаетъ черты физіономіи, что написанъ портретъ довольно вяло, композиція, изображающая молодую чету, грѣшитъ излишнею вольностью. Со всѣмъ этимъ, пожалуй, можно согласиться; тѣмъ не менѣе поразительное впечатлѣніе, выраженіе добродушія и жизнерадостности въ фигурахъ, волшебная свѣтотѣнь и роскошь красокъ дѣлаютъ эту картину однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ произведеній ранней поры Рембрандта и одной изъ наиболѣе привлекательныхъ и оригинальныхъ картинъ галлереи. Глядя на этотъ портретъ, мы раздѣляемъ съ Рембрандтомъ радость обладанія этой милой женщиной и, вмѣстѣ съ нимъ, поднимаемъ бокалъ въ ея честь.

Рембрандтъ ванъ-Рейнъ. „Художникъ и его жена“

Королевская картинная галлерея въ Дрезденѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



70

РЕМБРАНДТЪ ВАНЪ-РЕЙНЪ

(REMBRANDT VAN RIJN)

РОД. ВЪ ЛЕЙДЕНѢ, ВЪ 1606 Г.; УМ. ВЪ АМСТЕРДАМѢ, ВЪ 1669 Г.

ГОЛЛАНДСКАЯ ШКОЛА

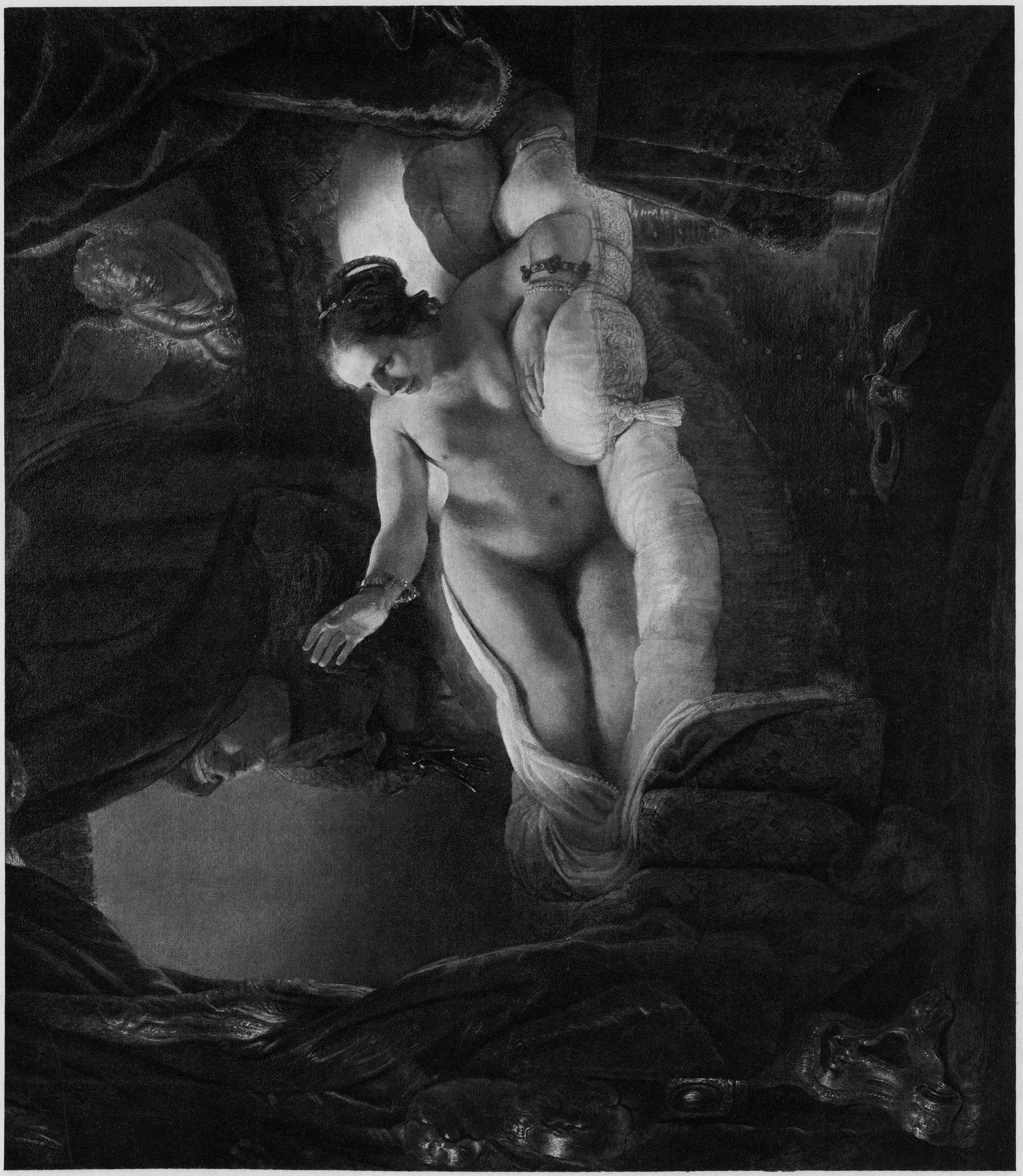
ДАНАЯ

Нагія женскія фигуры въ большомъ числѣ встрѣчаются въ гравюрахъ Рембрандта. Эти фигуры нерѣдко давали поводъ упрекать великаго художника въ томъ, что онъ изображалъ своихъ богинь въ видѣ старыхъ голландскихъ прачекъ. Несправедливость этого упрека доказывается цѣлымъ рядомъ картинъ Рембрандта, на которыя обращено вниманіе, правда, лишь въ новѣйшее время. Въ этихъ картинахъ женскія тѣла отличаются прелестью твердыхъ, округлыхъ формъ, напоминающей женщинъ Джорджоне. Своимъ блестящимъ колоритомъ Рембрандтовское женское тѣло соперничаетъ съ созданіями Тиціана и столь же нѣжно и упруго, какъ у женщинъ Корреджо; но въ изображеніи плѣнительной чувственности и правдивой жизненности фигуръ не достигъ до Рембрандта никто изъ этихъ мастеровъ; не превзошелъ его даже самъ Рубенсъ. До насъ дошло немало картинъ Рембрандта съ изображеніемъ женской наготы, относящихся къ позднѣйшему періоду его творчества. Изъ картинъ же ранняго періода, одна изъ самыхъ лучшихъ въ этомъ родѣ, и притомъ одна изъ самыхъ большихъ въ ряду Рембрандтовскихъ произведеній вообще, находится въ Императорскомъ Эрмитажѣ, въ С.-Петербургѣ. Какъ для женскихъ фигуръ послѣдняго періода уже состарѣвшагося художника натурщицей служила его возлюбленная, Гендрикіе Стоффельсъ, такъ для Эрмитажной картины позировала предъ нимъ его молодая жена, Саскія ванъ-Юлленборхъ. Картина эта изстари считается изображеніемъ Данаи, ожидающей нисшествія къ ней Юпитера въ видѣ золотого дождя, и, вѣроятно, есть та самая, которая значится въ описи имущества Рембрандта, составленной по случаю его банкротства въ 1656 г., подъ названіемъ „Dianae“ (искаженное писцомъ „Danae“). Несмотря на то, В. Боде полагаетъ, что здѣсь передъ нами — не миѳологическая дочь Аргосскаго царя Акрисія, а библейская Сарра, дочь Рагуила, ожидающая, въ первую брачную ночь, прихода своего супруга, Товіи. Съ этимъ мнѣніемъ почтеннаго ученаго нельзя согласиться. Доводы, опровергающіе это мнѣніе, приведены въ оффиціальномъ каталогѣ Эрмитажной галлереи.

Рембрандтъ ванъ-Рейнъ. „Даная“

Эрмитажъ въ С.-Петербургѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



РЕМБРАНДТЪ ВАНЪ-РЕЙНЪ

(REMBRANDT VAN RIJN)

РОД. ВЪ ЛЕЙДЕНѢ, ВЪ 1606 Г.; УМ. ВЪ АМСТЕРДАМѢ, ВЪ 1669 Г.

ГОЛЛАНДСКАЯ ШКОЛА

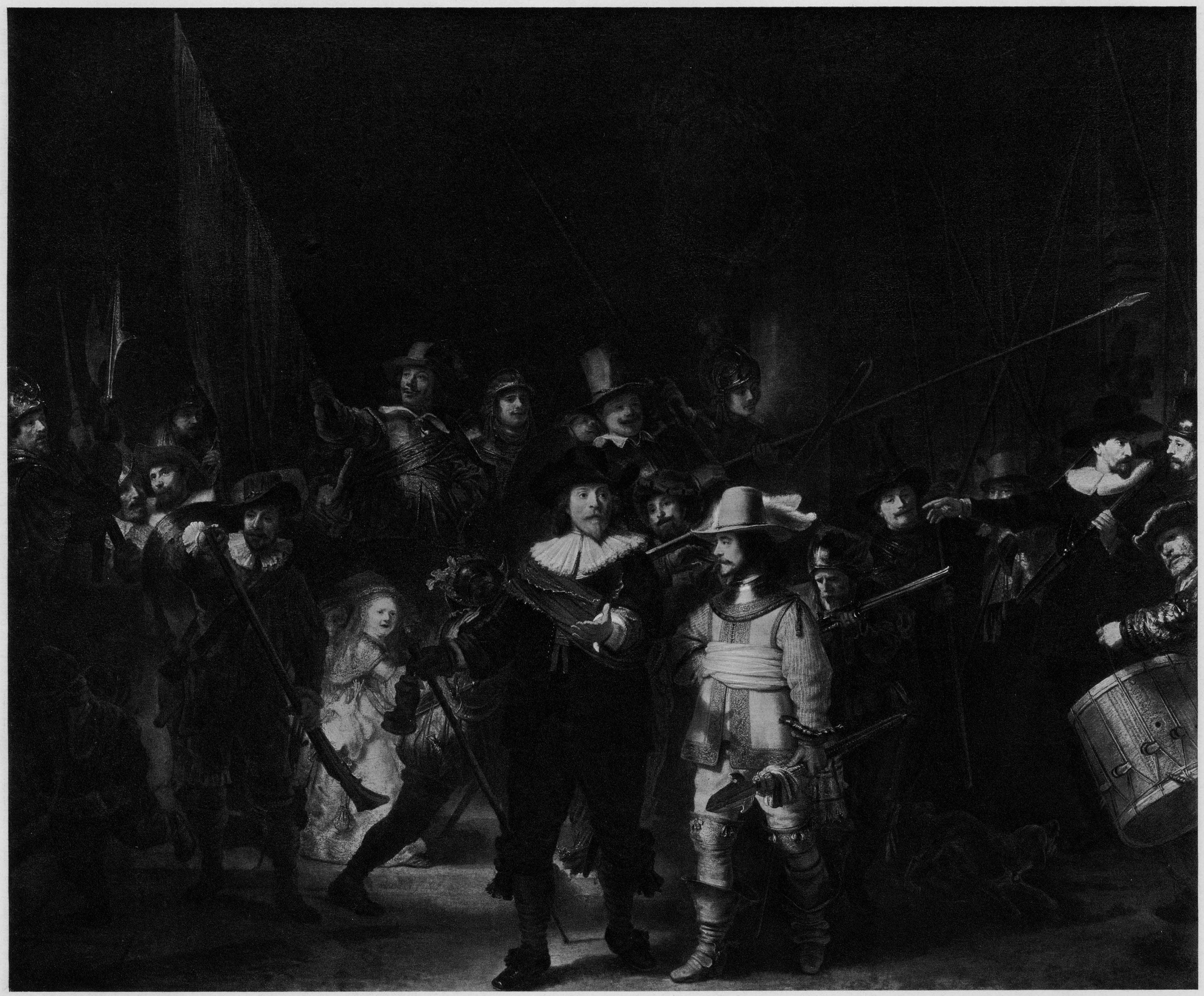
НОЧНОЙ ДОЗОРЪ

Картина Рембрандта, извѣстная подъ названіемъ „Ночной дозоръ“, еще при жизни этого мастера возбуждала интересъ больше всѣхъ прочихъ его произведеній. Это преимущество, вѣроятно, останется за нею и на будущее время, несмотря на то, что теперь многіе художники и критики живописи признаютъ ее не совсѣмъ удачной. Правда, картина не свободна отъ недостатковъ, и названіе „Ночной дозоръ“ совсѣмъ не идетъ къ ней, такъ какъ сцена, которую она представляетъ, происходитъ въ полдень, среди лѣта. Но она производитъ такое сильное впечатлѣніе, такъ овладѣваетъ зрителемъ, такъ непохожа на все то, что было написано Рембрандтомъ раньше нея, такъ глубоко запечатлѣвается въ памяти, что тотчасъ же приходитъ на мысль, едва заговорятъ о Рембрандтѣ. Въ чемъ же заключается очаровательность картины при всѣхъ ошибкахъ, въ которыхъ ее упрекаютъ? Рембрандту было заказано изобразить членовъ амстердамскаго общества стрѣлковъ. Такіе заказы, начиная съ XVI в., получали и многіе другіе художники въ различныхъ городахъ Голландіи. Рембрандтъ представилъ на своей картинѣ капитана Франса Баннинга Кока и его поручика, Виллема ванъ-Рейтенберга, отправляющимися, во главѣ своего маленькаго отряда, изъ помѣщенія ихъ общества на ученье, или въ обходъ. Великаго художника упрекаютъ въ томъ, что эту простую сцену онъ окуталъ такою сильною свѣтотѣнью, которая даетъ поводъ принимать эту сцену за происходящую въ ночное время, а также въ томъ, что своимъ фигурамъ онъ сообщилъ черезчуръ драматическое движеніе, заставляющее предполагать какое-то важное историческое событіе, и что отдѣльныя фигуры картины подчинены общему эффекту, — однимъ словомъ, Рембрандта упрекаютъ въ томъ, что онъ плохо исполнилъ заказъ написать многоличный портретъ. Послѣдній упрекъ, повидимому, дѣлали художнику и заказчики, о чемъ можно заключить изъ того, что другого подобнаго заказа онъ не получалъ, тогда какъ его ученики, Флинкъ, Боль и др., были буквально завалены заказами этого рода. Но развѣ означенные упреки, если бы даже они были справедливы, уменьшаютъ художественное достоинство картины? Развѣ можно считать недостаткомъ то, что нѣкоторыя фигуры сильно удалены на задній планъ съ цѣлью выдвинуть впередъ главныя дѣйствующія лица, что композиція полна драматизма, а не представляетъ рядъ фигуръ, позирующихъ для портрета, и что сильная свѣтотѣнь выноситъ сцену изъ сферы обыденной жизни? Не именно ли поэтому „Ночной дозоръ“ доставляетъ болѣе высокое художественное наслажденіе, чѣмъ сотни другихъ подобныхъ коллективныхъ портретовъ? Именно отъ того, что мы предполагаемъ, что эти скромные филистеры, предающіеся своей воскресной забавѣ, заняты чѣмъ-то гораздо болѣе важнымъ, кажется намъ, что картина воспроизводитъ нѣкій значительный эпизодъ изъ исторіи Нидерландовъ, — именно отъ того это произведеніе превосходитъ всѣ другія подобныя картины. Рембрандтъ достигъ того же, чего одновременно съ нимъ Веласкесъ достигъ другими средствами въ своей „Сдачѣ Бреды“, выразивъ въ ней торжество испанскаго патріотизма. Ученикъ Рембрандта, Самуэль ванъ-Гогстратенъ, говоря о нападкахъ на „Ночной дозоръ“, парируетъ ихъ слѣдующими мѣткими словами: „По моему мнѣнію, это произведеніе, что̀ противъ него ни говорили бы, переживетъ всѣхъ своихъ соперниковъ, такъ какъ, по художественности замысла, по искусству компоновки и по силѣ экспрессіи, оно до такой степени превосходитъ всѣ другія картины, что онѣ, въ сравненіи съ нимъ, кажутся игральными картами“.

Рембрандтъ ванъ-Рейнъ. „Ночной дозоръ“

Королевскій музей въ Амстердамѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



42

РЕМБРАНДТЪ ВАНЪ РЕЙНЪ

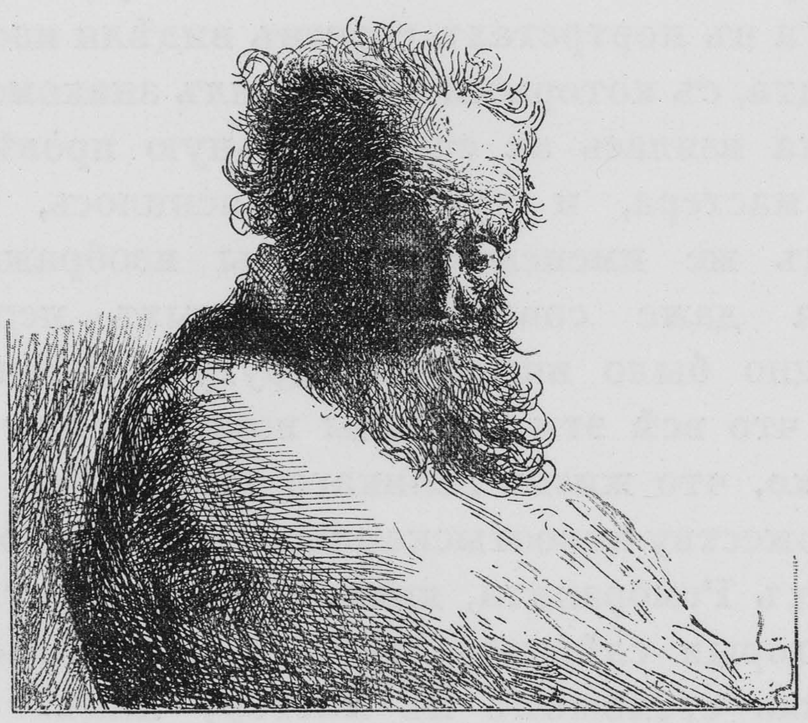
РОД. ВЪ ЛЕЙДЕНѢ ВЪ 1606 Г., УМ. ВЪ АМСТЕРДАМѢ ВЪ 1669 Г.

ГОЛЛАНДСКАЯ ШКОЛА

ПОРТРЕТЪ НЕИЗВѢСТНАГО ПОЛЬСКАГО ДВОРЯНИНА,

НЕПРАВИЛЬНО ИМЕНУЕМЫЙ ПОРТРЕТОМЪ ЯНА СОБѢССКАГО

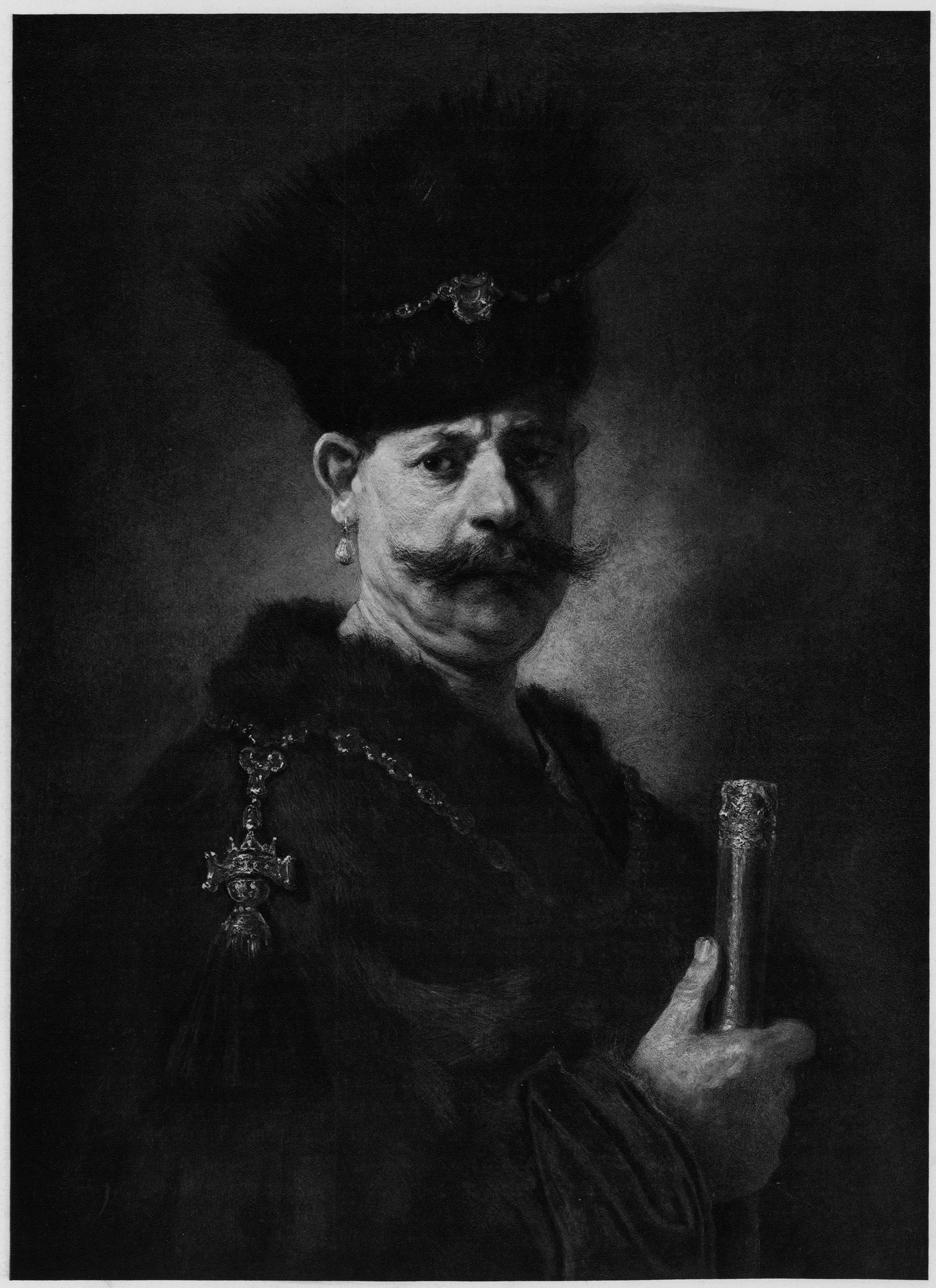
Въ старину было принято называть каждую голову, каждый этюдъ, написанные Рембрандтомъ, какимъ-либо именемъ. Каждый изображенный имъ старикъ считался его отцомъ, каждая старушка — его матерью; разряженные въ фантастическіе костюмы восточные и „полувосточные" люди сходили за султановъ, за польскихъ или русскихъ государей, а въ портретахъ евреевъ видѣли изображенія извѣстныхъ согражданъ Рембрандта, съ которыми онъ водилъ знакомство. Художественно-историческая критика взялась за сравнительную провѣрку этихъ показаній согласно біографіи мастера, и тутъ-то выяснилось, что многіе, окрещенные однимъ и тѣмъ же именемъ портреты изображали совершенно разныхъ лицъ, иногда даже совершенно разныхъ періодовъ дѣятельности Рембрандта. Нетрудно было впасть въ другую крайность, — и одно время утвердилось мнѣніе, что всѣ эти картины вовсе не портреты, а только этюды. Съ тѣхъ поръ однако, что жизнь великаго художника стала намъ болѣе извѣстна благодаря множеству новоотысканныхъ документовъ, пролившихъ свѣтъ и на кругъ знакомыхъ Рембрандта, явилась возможность изъ массы выдѣлить тѣ произведенія, которыя слѣдуетъ считать за портреты или за портретные этюды съ близко стоявшихъ къ мастеру лицъ. Намъ извѣстенъ теперь цѣлый рядъ вполнѣ или почти достовѣрныхъ портретовъ его отца и матери, его жены Заскіи, его подруги Гендрики, его брата и его сына. Да впрочемъ, и не всѣ тѣ разодѣтые въ фантастическіе наряды восточные люди — непремѣнно костюмные этюды; и среди нихъ есть, навѣрное, нѣсколько портретовъ. Амстердамъ былъ рядомъ съ Парижемъ однимъ изъ „всемірныхъ городовъ" того времени, и въ стѣнахъ его жило не мало чужеземцевъ, пріѣзжавшихъ даже и съ далекаго Востока: изъ Польши, Россіи и изъ подвластныхъ Турціи славянскихъ земель. Такимъ же портретомъ слѣдуетъ считать и знаменитую картину въ петербургскомъ Эрмитажѣ, снимокъ съ которой помѣщенъ въ настоящемъ изданіи. Съ давнихъ поръ картина эта считается портретомъ Яна Собѣсскаго; однако это наименованіе отпадаетъ само собой, если обратить вниманіе на то, что Собѣсскому въ 1637 г. (а этимъ годомъ помѣчена картина) было всего тринадцать лѣтъ; нѣтъ сомнѣнія однако же, что мы имѣемъ передъ собой изображеніе какого-либо благороднаго славянина, вѣроятнѣе всего, — поляка. Типъ изображеннаго лица несомнѣнно обнаруживаетъ его принадлежность къ южно-славянскимъ народностямъ; особенно характерны его огромные, отвислые усы, его коротко-остриженные волосы и костюмъ. Нѣкоторыя подробности, безусловно непридуманныя самимъ художникомъ, намекаютъ на выдающееся положеніе этого человѣка; такъ, корона съ тремя конскими хвостами, свѣшивающаяся на золотой цѣпи съ плеча, указываетъ на отношеніе этого лица къ Турціи; это, можетъ быть, — „паша о трехъ конскихъ хвостахъ“. Свѣтлый солнечный лучъ, наискось освѣщающій лицо фигуры, сильныя, сочныя тѣни, широкая и все же очень внимательная манера письма — сообщаютъ портрету этой внушительной личности тотъ мощный эффектъ, благодаря которому настоящая картина сдѣлалась одной изъ самыхъ прославленныхъ среди произведеній столь близкаго для нашего времени Рембрандта.



Рембрандтъ ванъ Рейнъ. „Портретъ неизвѣстнаго польскаго дворянина“,
неправильно именуемый портретомъ Яна Собѣсскаго

Императорскій Эрмитажъ въ С.-Петербургѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



РЕМБРАНДТЪ ВАНЪ РЕЙНЪ

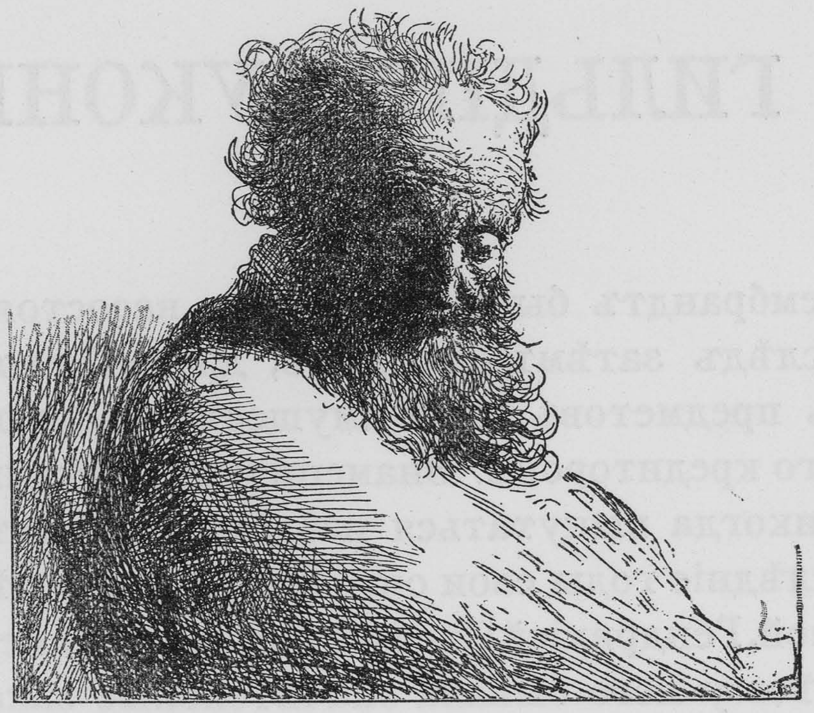
(REMBRANDT VAN RIJN)

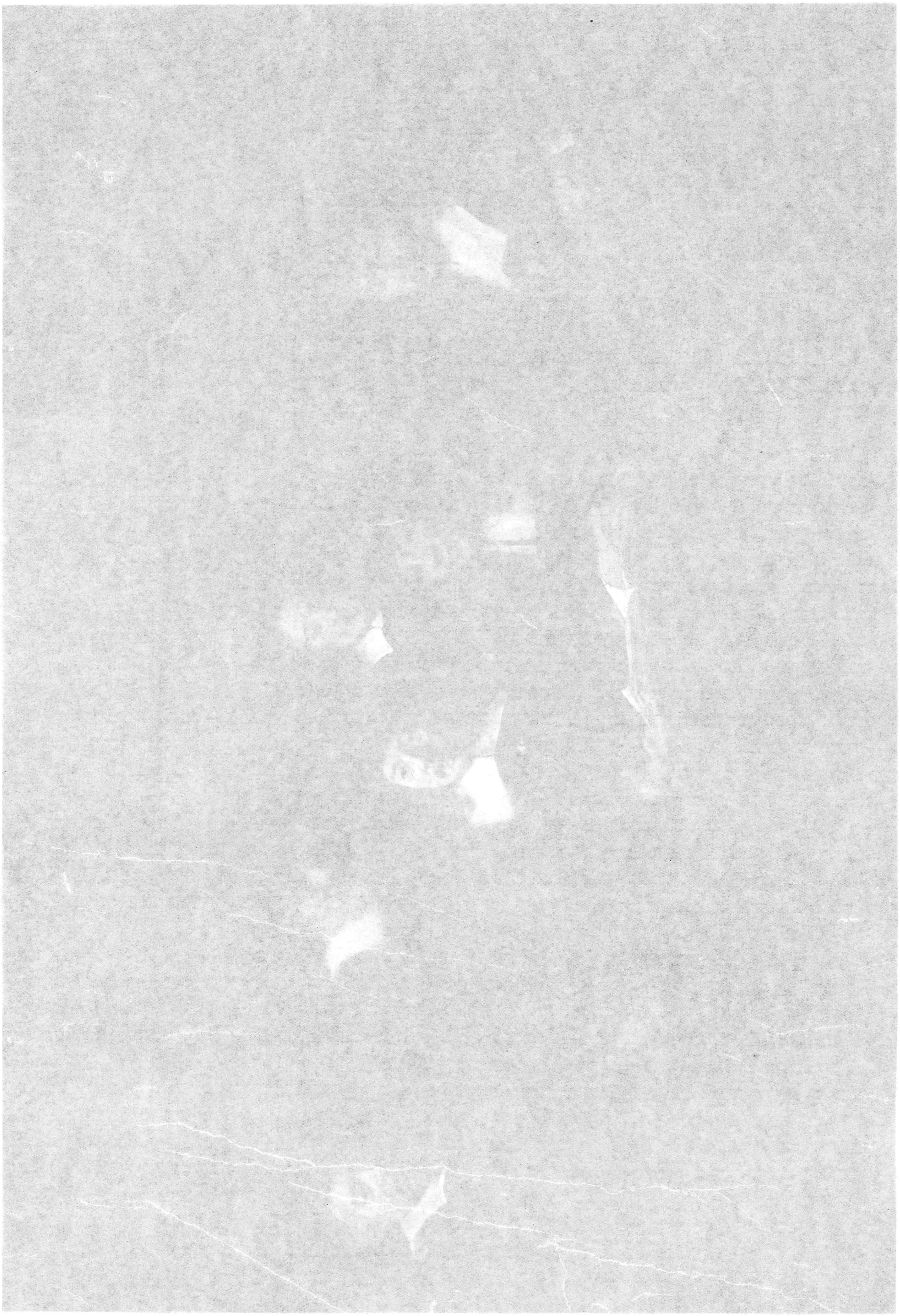
РОД. ВЪ ЛЕЙДЕНѢ, ВЪ 1606 Г.; УМ. ВЪ АМСТЕРДАМѢ, ВЪ 1669 Г.

ГОЛЛАНДСКАЯ ШКОЛА

СИНДИКИ ГИЛЬДІИ СУКОНЩИКОВЪ

Съ 1656 г. Рембрандтъ былъ объявленъ несостоятельнымъ должникомъ, и вслѣдъ затѣмъ его домъ, драгоцѣнное собраніе художественныхъ предметовъ и все имущество были проданы для удовлетворенія его кредиторовъ. Знаменитый художникъ послѣ того уже не могъ никогда выпутаться изъ стѣсненныхъ обстоятельствъ и умеръ въ бѣдности. Послѣдніе годы свои онъ провелъ, вмѣстѣ со своимъ сыномъ, Титусомъ, и возлюбленной, Гендрикіей Стоффельсъ, въ уединенномъ мѣстечкѣ Розенграхтѣ. Однако и здѣсь у него бывали значительные заказы, такъ какъ, несмотря на то, что мода на его картины прошла, онъ все еще имѣлъ поклонниковъ своего таланта, и многія богатыя и знатныя лица обращались къ нему съ предложеніями написать ихъ портреты; кромѣ того, онъ получалъ и большіе заказы отъ общественныхъ учрежденій. Такому заказу мы обязаны существованіемъ одного изъ лучшихъ произведеній Рембрандта; это — портретная группа представителей амстердамской корпораціи фабрикантовъ сукна. Относительно заказа и исполненія этой картины намъ ничего не извѣстно, такъ какъ не сохранилось никакихъ свѣдѣній о томъ въ архивныхъ документахъ, и никто изъ современныхъ Рембрандту писателей ни слова не говоритъ о ней. Только собственноручная подпись художника даетъ указаніе на время ея исполненія. Рембрандтъ расписался на ней дважды, причемъ выставилъ рядомъ со своимъ именемъ одинъ разъ 1661 годъ, а въ другой разъ — 1662 годъ. „Ночной дозоръ“, вышедшій изъ-подъ кисти великаго мастера двадцатью годами раньше, безъ сомнѣнія, обратилъ на себя гораздо больше вниманія и, хотя съ теченіемъ времени многое было сказано противъ этой картины, она все-таки осталась тѣмъ произведеніемъ Рембрандта, которое всегда приходитъ на память, когда заводится рѣчь объ его искусствѣ. Въ сравненіи съ „Ночнымъ дозоромъ“, „Синдики гильдіи суконщиковъ“ — картина очень простая, безъ того оригинальнаго освѣщенія, безъ того движенія, безъ той живописной группировки разнообразныхъ аксессуаровъ, которыя дѣлаютъ картину „Ночной дозоръ“ единственной въ своемъ родѣ. Но именно въ этой-то простотѣ и натуральности, въ мѣткой характеристикѣ выведенныхъ на сцену честныхъ бюргеровъ, въ однообразіи мотива — художникъ представилъ выборныхъ старшинъ гильдіи, отдающихъ отчетъ собранію ея членовъ, къ которому обращены взоры всѣхъ лицъ портрета, — въ ясной группировкѣ фигуръ, въ ихъ подчиненности главной, руководящей мысли, въ мастерствѣ письма и исполненія — столько силы, захватывающаго васъ интереса, что врядъ ли найдется какой-либо другой многофигурный портретъ, который могъ бы выдержать сравненіе съ этимъ. Картина отлично сохранилась, благодаря чему она и до сего времени производитъ чарующее впечатлѣніе.

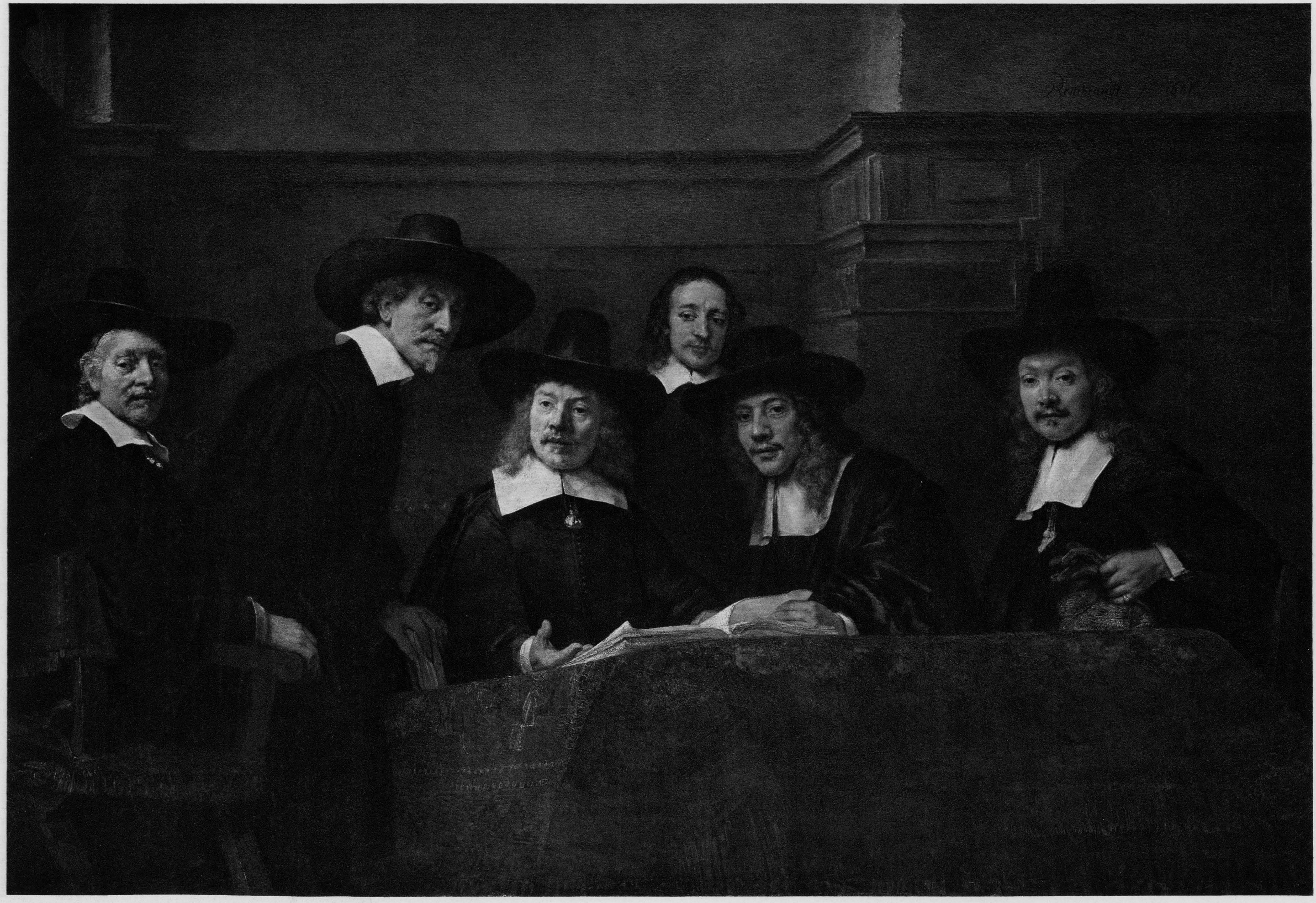




Рембрандъ ванъ-Рейнъ. „Синдики гильдіи суконщиковъ“

Королевскій музей въ Амстердамѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.


Rembrandt

ЯКОБЪ ВАНЪ РЕЙСДАЛЬ

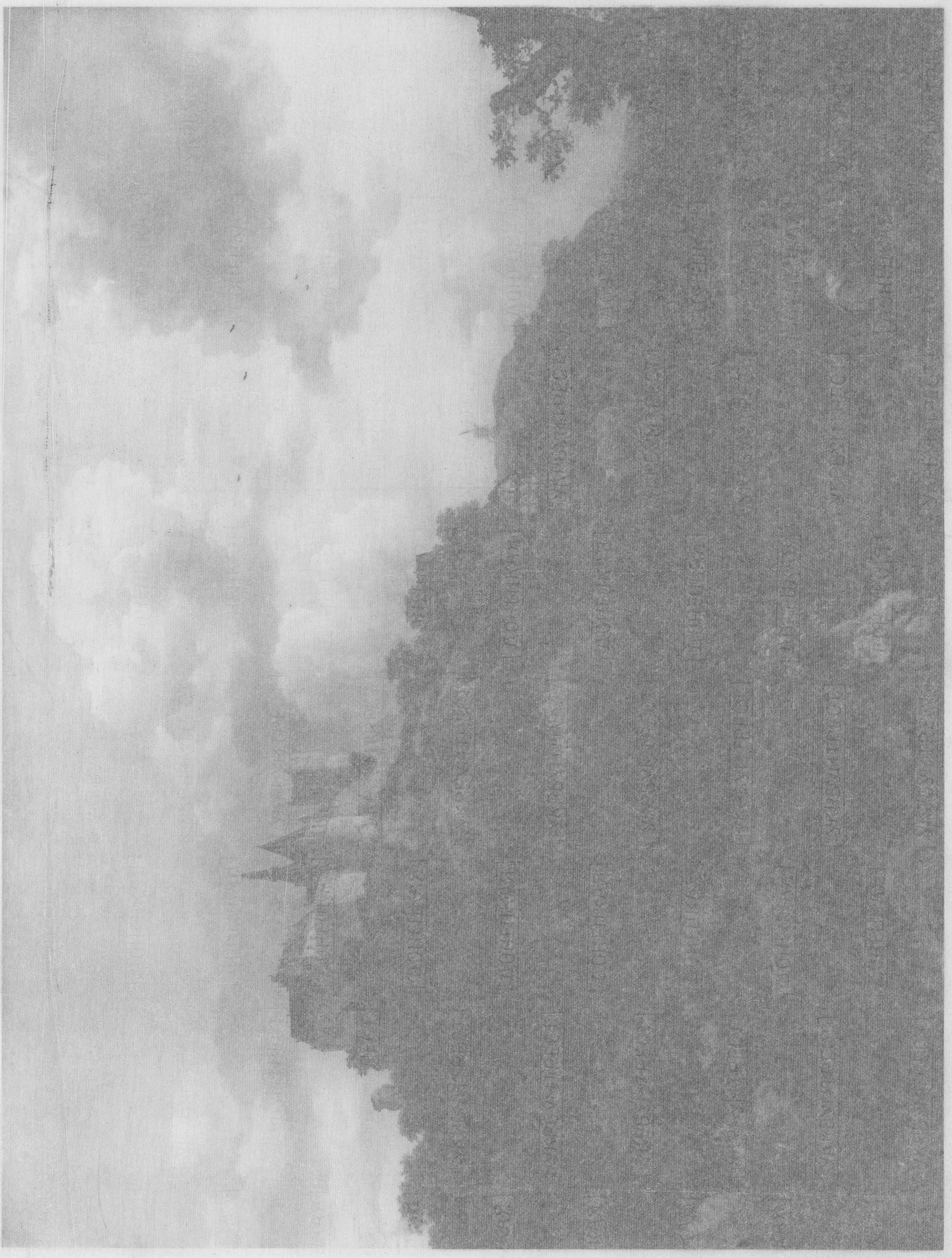
РОД. ОКОЛО 1628 29, ВЪ ГАРЛЕМѢ, УМЕРЪ ТАМЪ ЖЕ ВЪ 1682

ГОЛЛАНДСКАЯ ШКОЛА

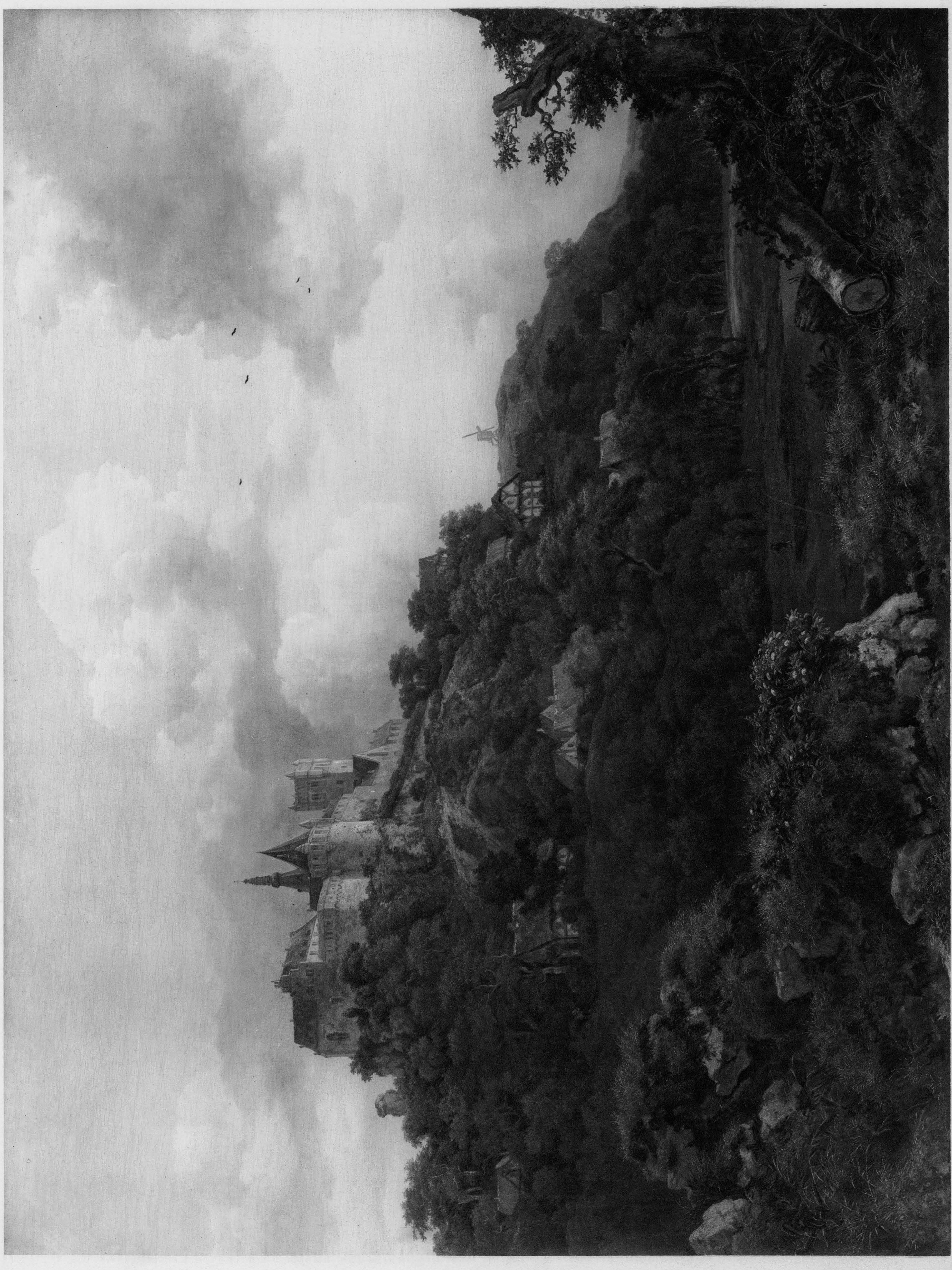
ЗАМОКЪ БЕНТГЕЙМЪ

Величайшимъ поэтомъ среди живописцевъ былъ Якобъ ванъ Рейсдаль. Уже Гёте указываетъ на это, но сводитъ притомъ впечатлѣніе, получаемое отъ картинъ Рейсдаля, главнымъ образомъ, къ разнымъ „романтическимъ“ подробностямъ, встрѣчающимся въ нихъ: къ руинамъ монастыря въ тихомъ лѣсу, къ ярко освѣщеннымъ могильнымъ плитамъ на фонѣ грозового неба, къ бурнымъ потокамъ или древнимъ исполинамъ лѣса. Однако, и въ самыхъ незатѣйливыхъ мотивахъ Сѣверной Германіи, въ далекихъ перспективахъ ея, въ лѣсныхъ пейзажахъ Рейсдаля и даже въ самыхъ маленькихъ этюдахъ трезвой, голландской природы насъ охватываетъ то же очарованье, то же чувство меланхоліи, которое присуще однимъ только созданіямъ этого мастера. Трепетное умиленіе передъ природой во всей ея дѣвственной красотѣ, во всей праздничной ея тишинѣ вызываетъ въ насъ въ то же время и глубокое, не лишенное прелести, чувство скорби передъ нашимъ ничтожествомъ и суетностью. — Одна изъ самыхъ значительныхъ и большихъ по размѣрамъ картинъ мастера, одинъ изъ его шедёвровъ, изображенный на нашей таблицѣ пейзажъ съ видомъ замка Бентгеймъ принадлежитъ г. Альфреду Бейтъ (Beit) въ Лондонѣ. Правда, мотивъ, выбранный мастеромъ, — великолѣпный старинный замокъ на высокомъ холмѣ, окруженный живописными башнями, и скромныя хижины внизу, между деревьями, у самой пропасти, — мотивъ этотъ чисто романтическій, а манера, съ которой художникъ скомпановалъ свой пейзажъ, полна остроумнаго разсчета. Однако, главная прелесть картины — въ ея настроеніи, въ воздухѣ, которымъ она пропитана, въ свѣтломъ небѣ съ его густыми прекрасными облаками и, наконецъ, въ темномъ тонѣ долинъ, покрытыхъ тѣнями отъ этихъ облаковъ. Несмотря на всѣ завоеванія импрессіонистовъ, Рейсдаль и въ наше время еще поражаетъ тонкостью и мастерствомъ, съ которыми онъ передаетъ самую жизнь атмосферы. Художники нашего времени стараются почти исключительно уловить свѣтовые эффекты и въ особенности игру солнечныхъ лучей. Я. ванъ Рейсдаль безконечно богаче и изобрѣтательнѣе. Онъ воспроизводитъ самое разнообразное освѣщеніе въ самыхъ разнородныхъ пейзажахъ, оставаясь притомъ всегда вѣрнымъ себѣ въ тончайшемъ изученіи свѣтовыхъ отношеній между небомъ и землей, въ частности же, — игры тѣней, бросаемыхъ облаками.

Рейсдалю было около двадцати четырехъ лѣтъ, когда онъ написалъ эту картину, помѣченную 1653 годомъ; онъ и тогда уже стоялъ на высотѣ своего мастерства, и лишь нѣкоторыя мелочи на нашемъ пейзажѣ указываютъ на молодость автора, — выдающаяся впередъ, обросшая кустами и травами скала, а также сломанное дерево справа, подстроенность которыхъ въ видѣ кулисъ указываетъ на стараніе придать посредствомъ такихъ уловокъ перспективную глубину дали. Разумѣется, однако, что и эта искусственность почти не замѣтна, когда стоишь передъ самой картиной, — общее впечатлѣніе отъ нея мощно, убѣдительно и полно прямо волшебной правды.



„Сокрови
Изданіе Т-ва „Пр



„Сокрови

Изданіе Т-ва „Пр

25

ПАУЛУСЪ ПОТТЕРЪ

(PAULUS POTTER)

РОД. ВЪ ЭНКГЕЙЗЕНѢ ВЪ 1625 Г., УМЕРЪ ВЪ АМСТЕРДАМѢ ВЪ 1654 Г.

ГОЛЛАНДСКАЯ ШКОЛА.

КОРОВА У ПРУДА

Какъ и у многихъ другихъ голландскихъ пейзажистовъ, у Поттера первенствующее мѣсто въ пейзажѣ принадлежитъ животнымъ, тогда какъ самый пейзажъ служитъ какъ бы фономъ для нихъ. Поттеръ по справедливости можетъ быть названъ портретистомъ животныхъ, такъ какъ даетъ ихъ образы, вѣрные не только по внѣшности, но и по характеру. Онъ умѣетъ подмѣчать въ животномъ мельчайшія интимныя детали его нрава и его ощущеній, — бодрости, усталости, ужаса, довольства, — и передаетъ ихъ съ удивительной художественной правдивостью. Образцомъ такихъ произведеній, отличающихся правильнымъ и отчетливымъ рисункомъ, вѣрностью свѣтотѣни и общей гармоніей колорита, богатствомъ мотивовъ и цѣльностью композиціи, служитъ предлагаемый нами пейзажъ „Корова у пруда", названный такъ по центральной фигурѣ коровы съ ея отраженіемъ въ прозрачной водѣ пруда.

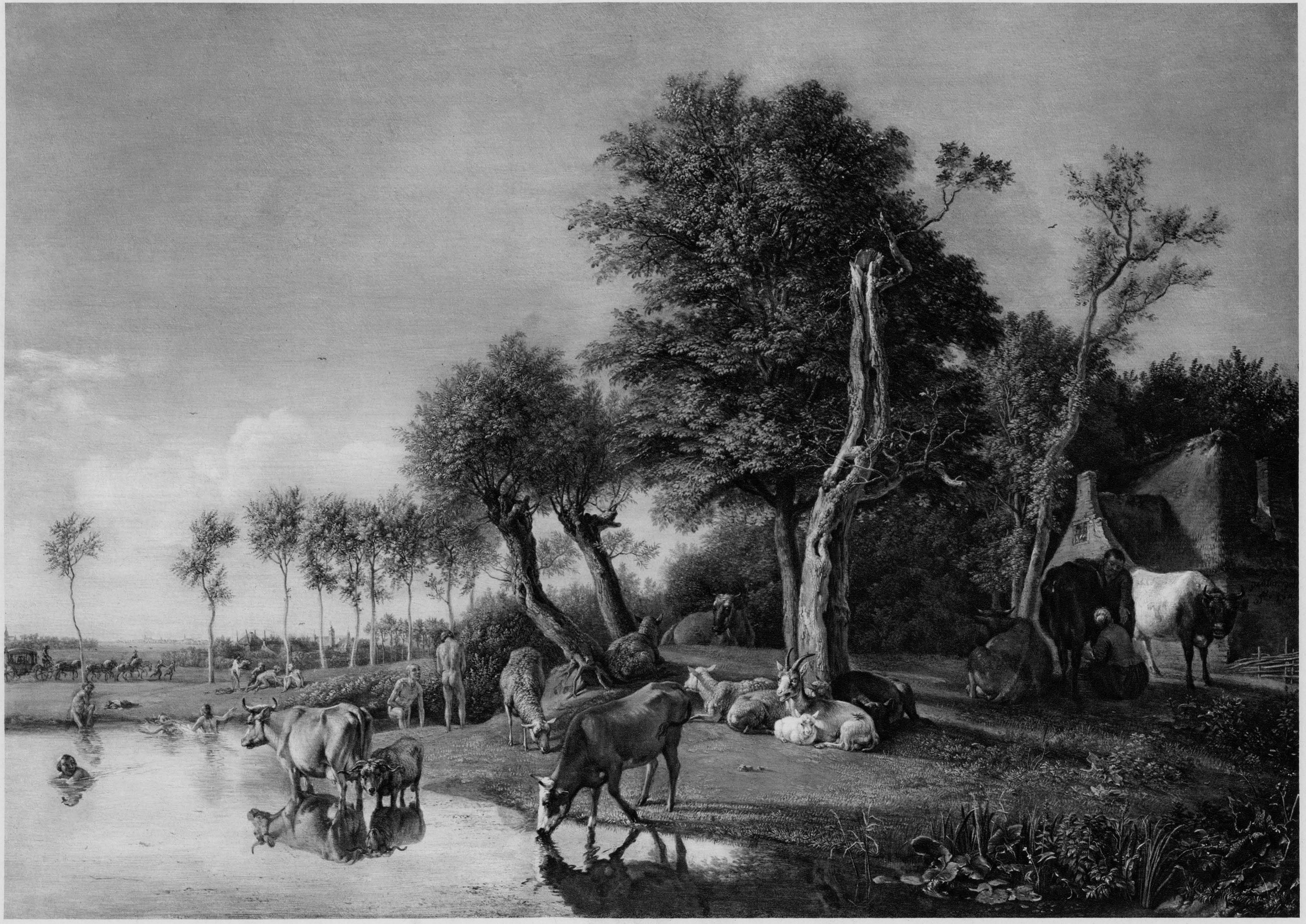
Картина представляетъ чудный лѣтній день. У пруда передъ фермой, въ тѣни деревъ, пасется всякаго рода скотъ. Нѣсколько коровъ вошли въ воду, которая, какъ зеркало, отражаетъ ихъ фигуры. Рядомъ съ ними купаются мальчики; другіе, уже выкупавшіеся, одѣваются на берегу. Вдали, тамъ, гдѣ виднѣются залитые солнцемъ луга, ѣдетъ запряженная шестерикомъ коляска, направляясь къ скрывающемуся за листвою дому.

Богатый голландскій мингеръ воспользовался искусствомъ Поттера, чтобы увѣковѣчить свою лѣтнюю резиденцію со всѣми ея сельскими прелестями. Онъ обладаетъ при этомъ достаточнымъ вкусомъ и пониманіемъ искусства, чтобы позволить изобразить себя совсѣмъ маленькой, скромной фигуркой на заднемъ планѣ и предоставить главное мѣсто въ картинѣ своимъ животнымъ. Невозмутимое спокойствіе этой коровы какъ бы распространилось на всю картину, которая по теплому золотистому тону, по прозрачности воздуха и по группировкѣ фигуръ производитъ болѣе цѣльное впечатлѣніе, нежели всѣ остальныя произведенія художника. Въ этомъ отношеніи на ряду съ этой картиной, хранящейся въ Амстердамскомъ музеѣ, можно поставить развѣ только его прекрасно сохранившуюся картину нашего Эрмитажа „Ферма".

Паулусъ Поттеръ. „Корова у пруда“

Картинная галлерея „Mauritshuis“ въ Гаагѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ЯНЪ СТЕЕНЪ

(JAN STEEN)

РОД. ВЪ ЛЕЙДЕНѢ ВЪ 1626 Г.; УМЕРЪ ТАМЪ ЖЕ ВЪ 1679

ГОЛЛАНДСКАЯ ШКОЛА

НИКОЛИНЪ ДЕНЬ

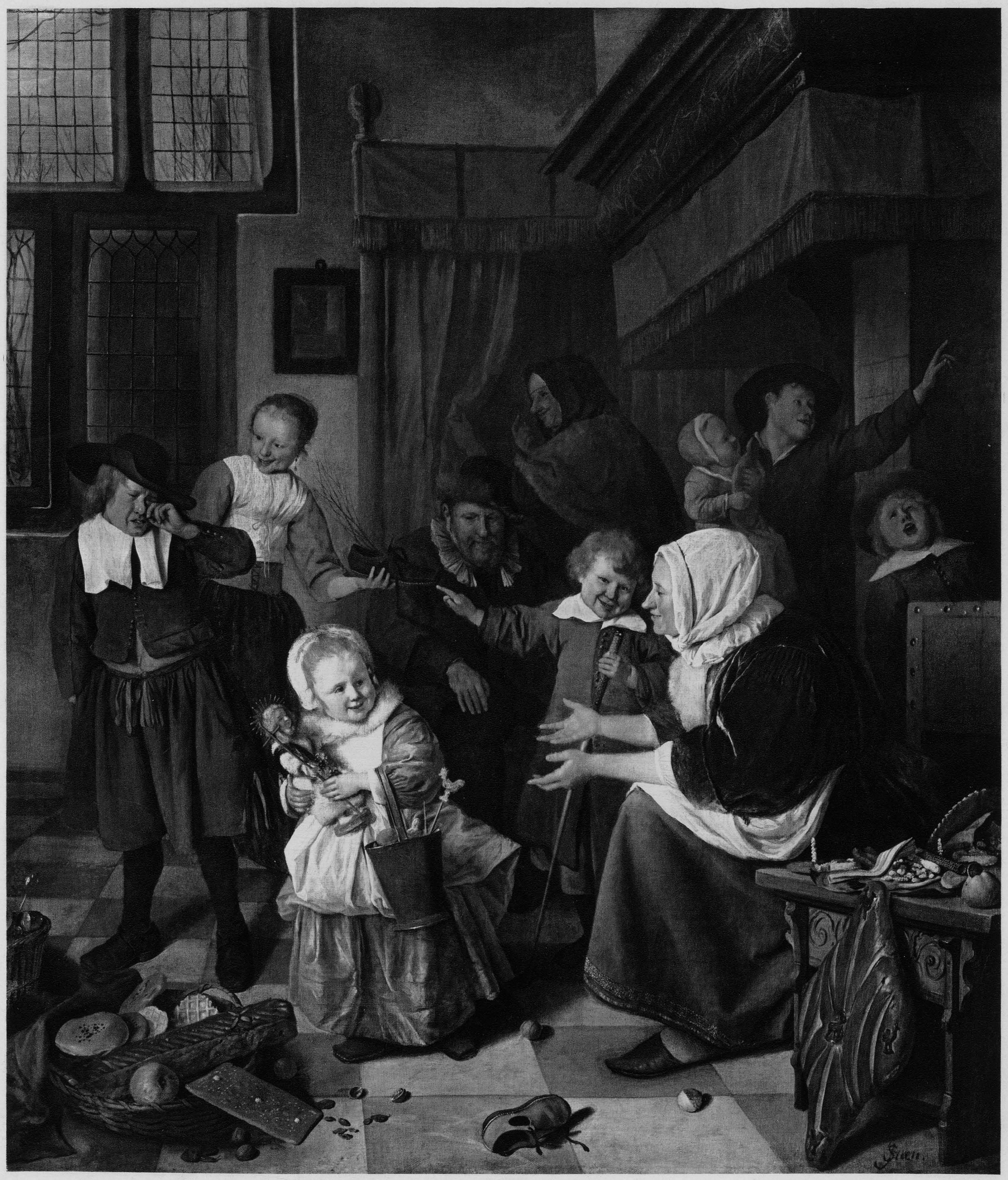
Стеенъ, — ученикъ Кнупфера и ванъ-Гойена, — развился далѣе подъ вліяніемъ Франса Гальса и ванъ-Остаде. Это одинъ изъ лучшихъ голландскихъ жанристовъ. Онъ съ неподражаемымъ юморомъ умѣетъ высмѣивать слабости и недостатки людей, но при этомъ нерѣдко впадаетъ въ грубый шаржъ и нехудожественную рѣзкость. Въ этомъ отношеніи онъ является предшественникомъ Хогарта и всей тенденціозной сюжетной живописи XIX в. Надо, впрочемъ, замѣтить, что Стеенъ выгодно отличается отъ своихъ послѣдователей тѣми высокими чистоживописными качествами, которыя присущи его лучшимъ произведеніямъ. Положимъ, онъ отличается рѣдкой неровностью исполненія; часто рисунокъ его небреженъ, колоритъ безжизненъ и сухъ. Но, когда Стеенъ увлеченъ красочной и живописной задачей, которую онъ себѣ ставитъ, онъ превосходитъ по тщательности исполненія, гармоніи тоновъ и глубинѣ свѣтотѣни лучшихъ мастеровъ голландской школы.

Въ безчисленныхъ мотивахъ картинъ Стеена, какъ въ зеркалѣ, отражается народная жизнь Голландіи. Съ особенной симпатіей и любовью Янъ Стеенъ изображаетъ сцены изъ дѣтской жизни: то въ школѣ, то въ дѣтской, то за обѣденнымъ столомъ. Искреннею веселостью и ребяческой шаловливостью дышатъ эти картины, хотя и онѣ не совсѣмъ чужды сатирическихъ чертъ. Иногда художникъ старательно навязываетъ зрителю нравоученіе, которое въ видѣ изреченія бываетъ начертано на стѣнѣ. Однако, на картинѣ „Николинъ день“ такія сентенціи, къ счастію, отсутствуютъ. Это одно изъ лучшихъ произведеній Стеена, хранящихся въ Амстердамскомъ музеѣ. Картина изображаетъ дары, которые св. Николай посылаетъ въ день своего праздника дѣтямъ и которые приносятъ имъ и радость, и горе. Старшему мальчику, напримѣръ, приходится плохо, такъ какъ онъ получилъ одну только розгу. Но за то добрая бабушка старается утѣшить баловня, обѣщая ему другой подарокъ. Радость дѣтей и участіе взрослыхъ выражены съ живой и наивной наблюдательностью. Всѣ фигуры очерчены въ высшей степени характерно, можетъ быть, и потому, что все это близкіе художнику люди: его родители, его дѣти, его жена Маргарита, дочь его учителя, — пейзажиста Яна ванъ-Гойена.

Янъ Стеенъ. „Николинъ день“

Королевскій музей въ Амстердамѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



-77

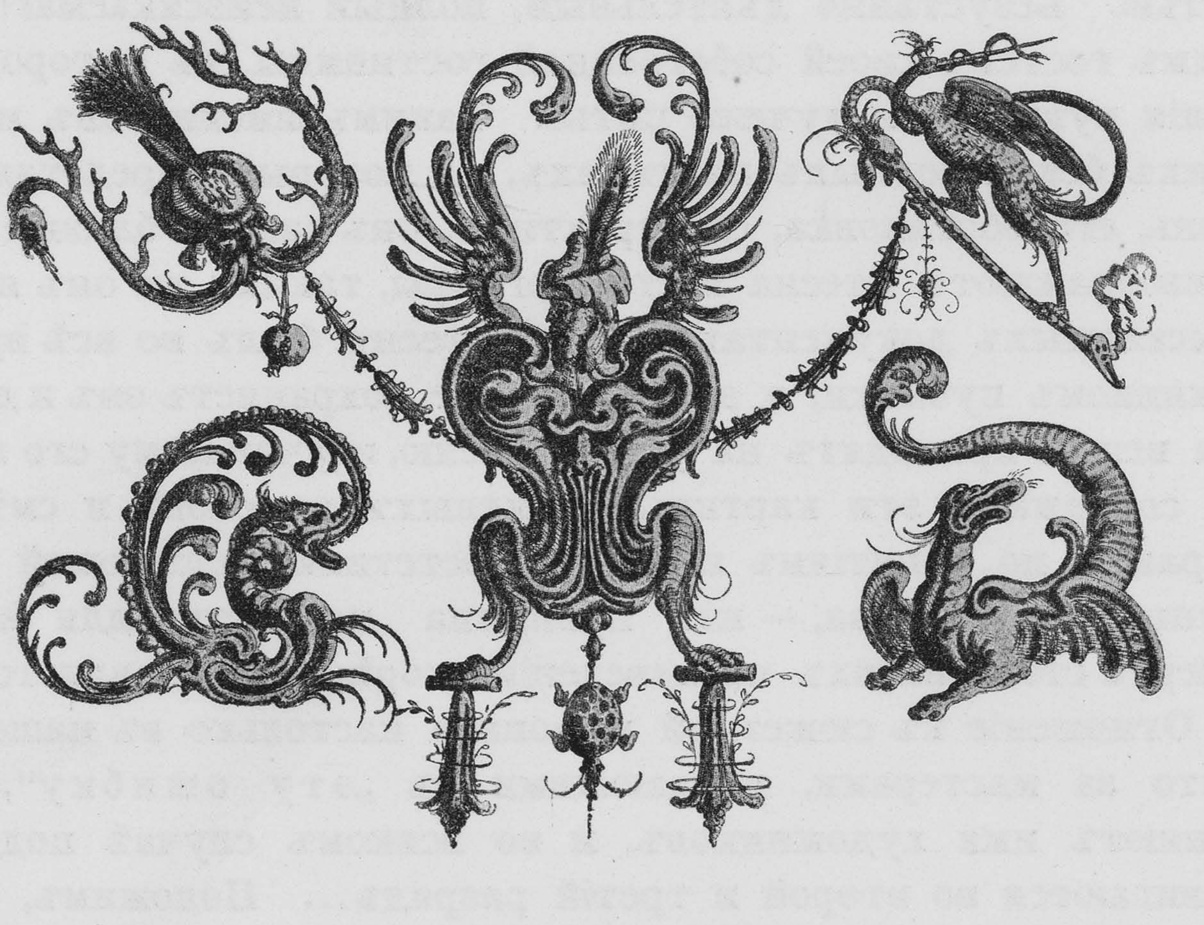
ЯНЪ СТЕЕНЪ

РОД. ВЪ ЛЕЙДЕНѢ ВЪ 1626 Г., УМ. ТАМЪ ЖЕ ВЪ 1679 Г.

ГОЛЛАНДСКАЯ ШКОЛА

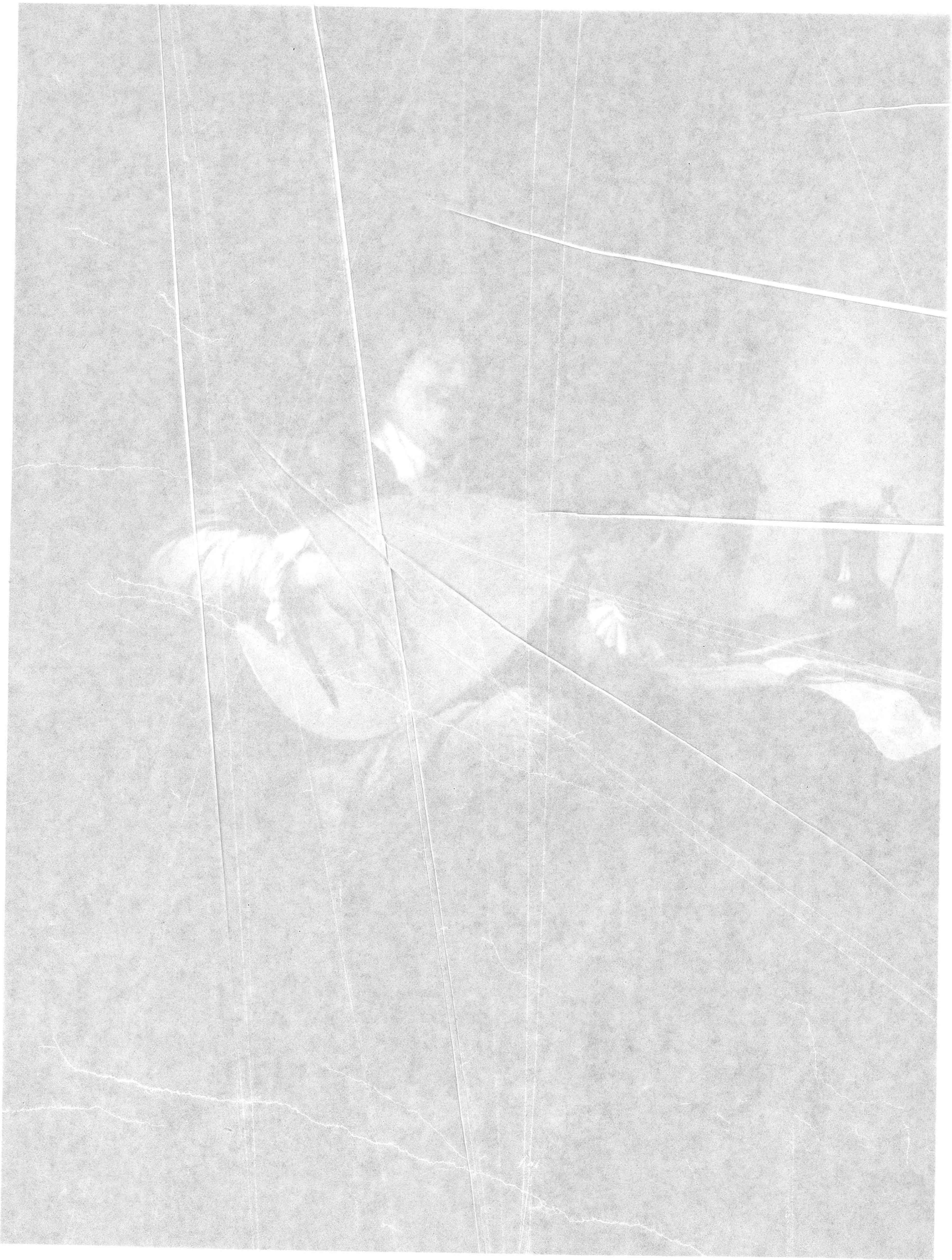
ГИТАРИСТЪ
(СОБСТВЕННЫЙ ПОРТРЕТЪ ХУДОЖНИКА)

Передъ нами живой портретъ автора! Развалившись на стулѣ, онъ аккомпанируетъ свое пѣніе бряцаніемъ гитары. Рядомъ на столѣ — цинковая, очевидно не пустая, кружка. — Веселая жизнерадостность озаряетъ широкія черты художника. Стеенъ былъ въ одно и то же время и живописцемъ, и пивоваромъ, и трактирщикомъ, — и всѣмъ этимъ разнороднымъ занятіямъ онъ отдавался съ одинаковой страстью. Безустанно дѣятельный, полный неизсякаемаго юмора, онъ былъ лучшимъ гостемъ своей собственной гостиницы, въ которой онъ требовалъ и лучшія кушанья, и лучшее питье. Такимъ именно онъ и изображалъ себя въ своихъ безчисленныхъ картинахъ, на которыхъ представлены его домашняя жизнь, его обстановка, его трактиръ, онъ самъ и близкіе ему люди, — такимъ же изображаютъ Стеена и его біографы, такимъ же онъ является и въ недавно отысканныхъ документахъ. Янъ Стеенъ былъ во всѣ времена любимымъ художникомъ публики, и это положеніе сохраняетъ онъ и до сихъ поръ. Такая масса вещей приходятъ на умъ зрителю, изучающему его произведенія, такъ много содержатъ эти картины занятныхъ намековъ и смѣхотворныхъ шутокъ! Правда, по понятіямъ новѣйшей эстетики, черпающей свои законы изъ современнаго искусства, — изъ принципа „искусства для искусства“, — названная черта стееновскихъ произведеній скорѣе представляется достойной порицанія. Отношеніе къ сюжетной живописи настолько въ наше время отрицательно, что за мастерами, впадающими въ „эту ошибку“, съ трудомъ даже сохраняютъ имя художниковъ, и во всякомъ случаѣ подобные живописцы отодвигаются во второй и третій разрядъ... Положимъ, Стеенъ, дѣйствительно, полонъ недостатковъ и какъ художникъ, и какъ человѣкъ. Стараясь придать своимъ картинамъ больше характера и остроты, онъ часто впадаетъ въ тенденціозность, превращается въ карикатуриста, заражается легкомысленными пріемами иллюстраціи, пренебрегаетъ — часто въ непростительной степени — рисункомъ и колоритомъ, заполняетъ свои картины чрезмѣрнымъ количествомъ фигуръ и эпизодическихъ подробностей. — Этими же недостатками отличается отчасти и наша картина, находящаяся въ собраніи графа Нортбрука въ Лондонѣ: пропорціи фигуры не соблюдены, ракурсъ, особенно въ лицѣ, неудаченъ, краски обладаютъ непріятнымъ шоколаднымъ оттѣнкомъ. И все же картина эта, такъ же какъ и большинство картинъ мастера, полна прелести. Въ его произведеніяхъ масса достоинствъ, которыя упрочиваютъ за Яномъ Стееномъ почетное мѣсто среди голландскихъ художниковъ и благодаря которымъ онъ является однимъ изъ величайшихъ бытовыхъ живописцевъ всѣхъ временъ. Въ этой области не найдется художника, который обладалъ бы такой же фантазіей, который съ такой же легкостью сочинялъ бы самыя сложныя и трудныя композиціи, какъ Янъ Стеенъ, нѣтъ мастера, который былъ бы болѣе богатъ на самыя разнородныя выдумки. Стеенъ создалъ тысячи характерныхъ фигуръ, онъ съ неподражаемой остротой подмѣтилъ массу слабостей какъ у взрослыхъ, такъ и у дѣтей. Онъ бичуетъ эти слабости съ неисчерпаемымъ юморомъ и съ полной откровенностью. Однако и въ чисто художественномъ отношеніи Стееномъ создано столько прекраснаго, что онъ смѣло можетъ быть поставленъ въ одномъ ряду съ такими первоклассными мастерами, какъ Терборхъ, Метсю и Вермееръ. Иныя изъ картинъ этого плебея отличаются такой же гармоніей и „эмалеватостью“ краски, такой же легкостью и бойкостью техники и даже иногда такой же тонкостью рисунка, какъ лучшія произведенія только что названныхъ „аристократовъ“ голландской школы.



18

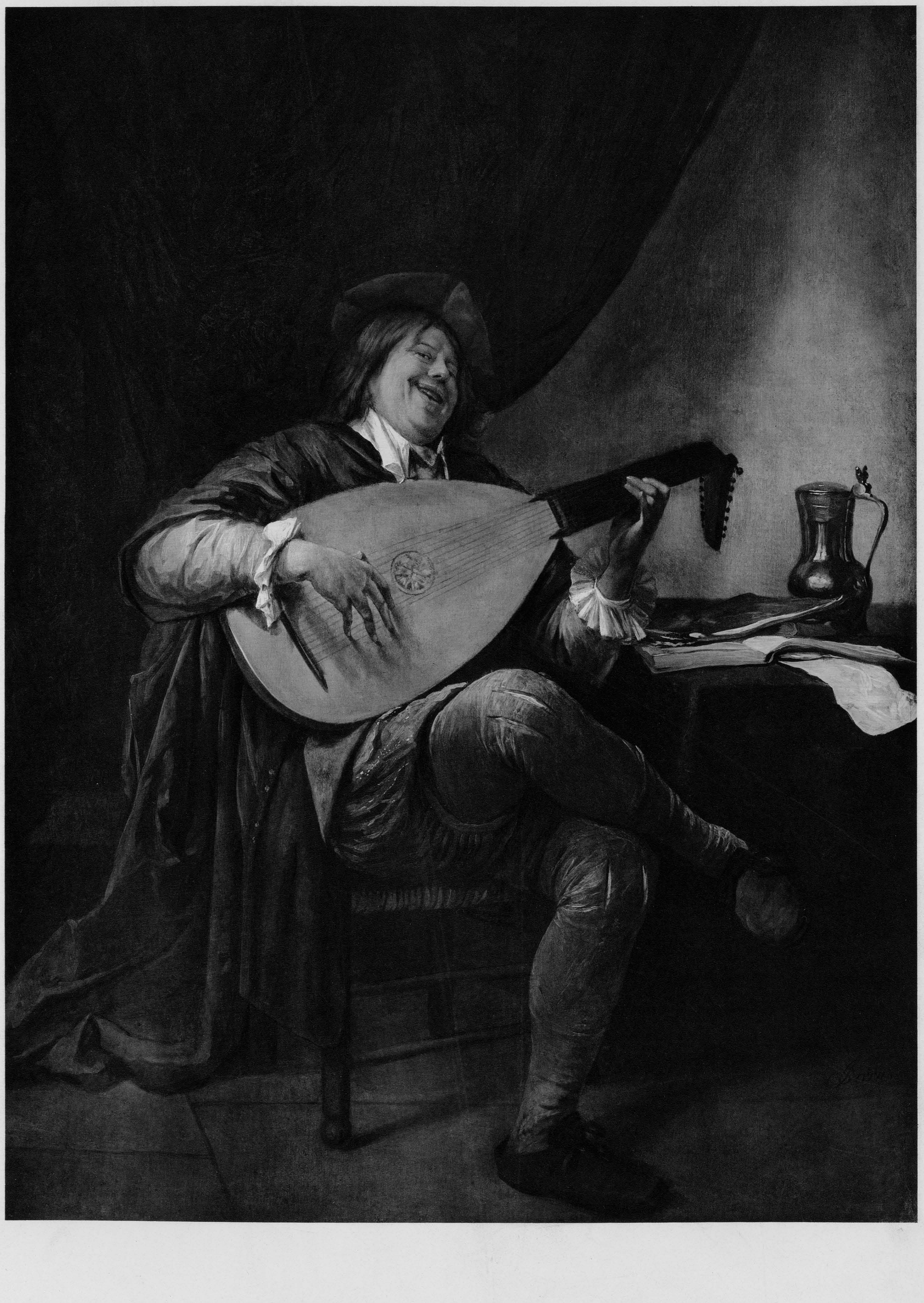
78



Янъ Стеенъ. „Гитаристъ“ (собственный портретъ художника)

Собраніе картинъ графа Нортбрука въ Лондонѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ГЕРАРДЪ ТЕРБОРХЪ

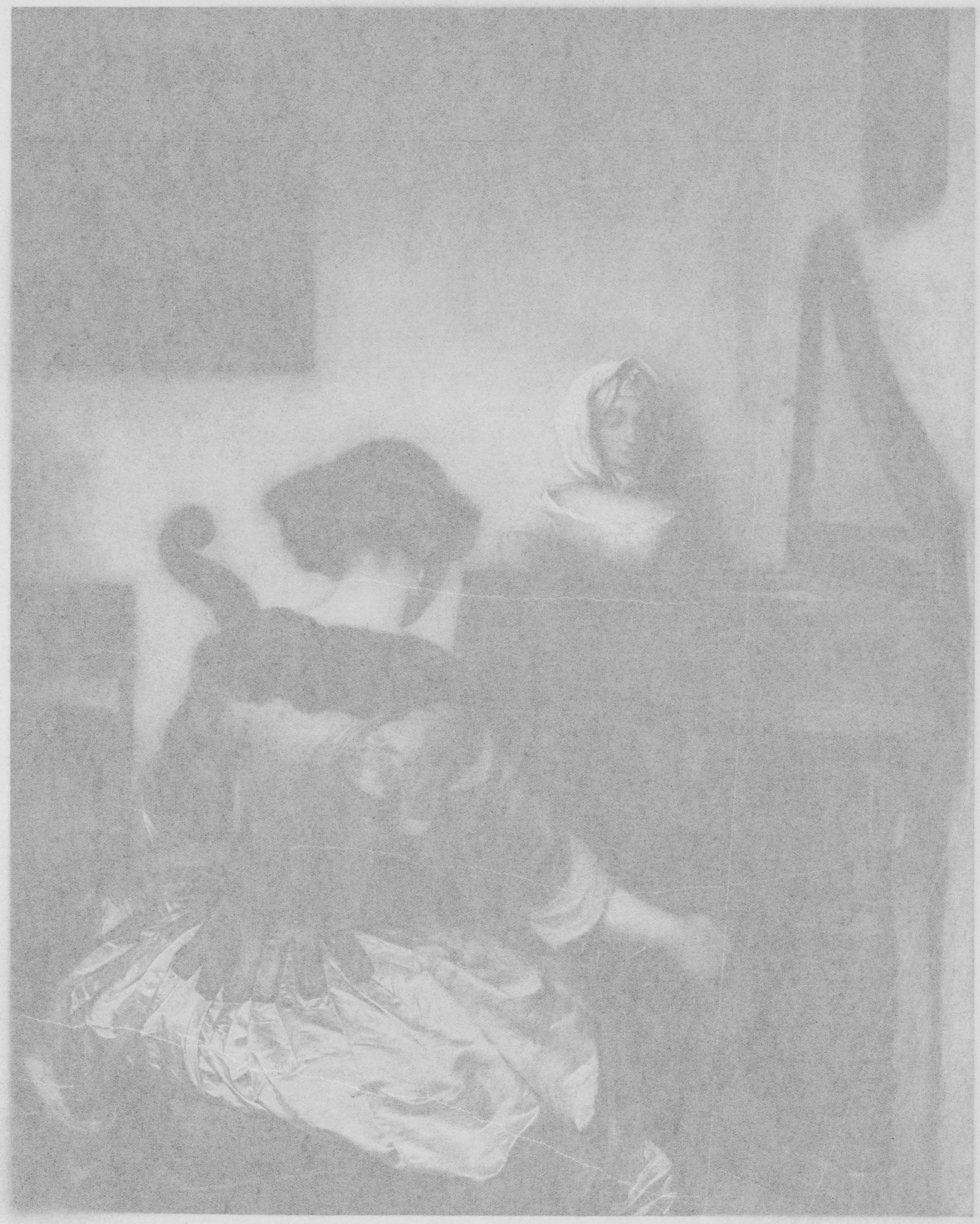
(GERARD TERBORCH)

РОД. ВЪ ЦВОЛЛЕ, ВЪ 1617 Г.; УМ. ВЪ ДЕВЕНТЕРѢ, ВЪ 1631 Г.

ГОЛЛАНДСКАЯ ШКОЛА

КОНЦЕРТЪ

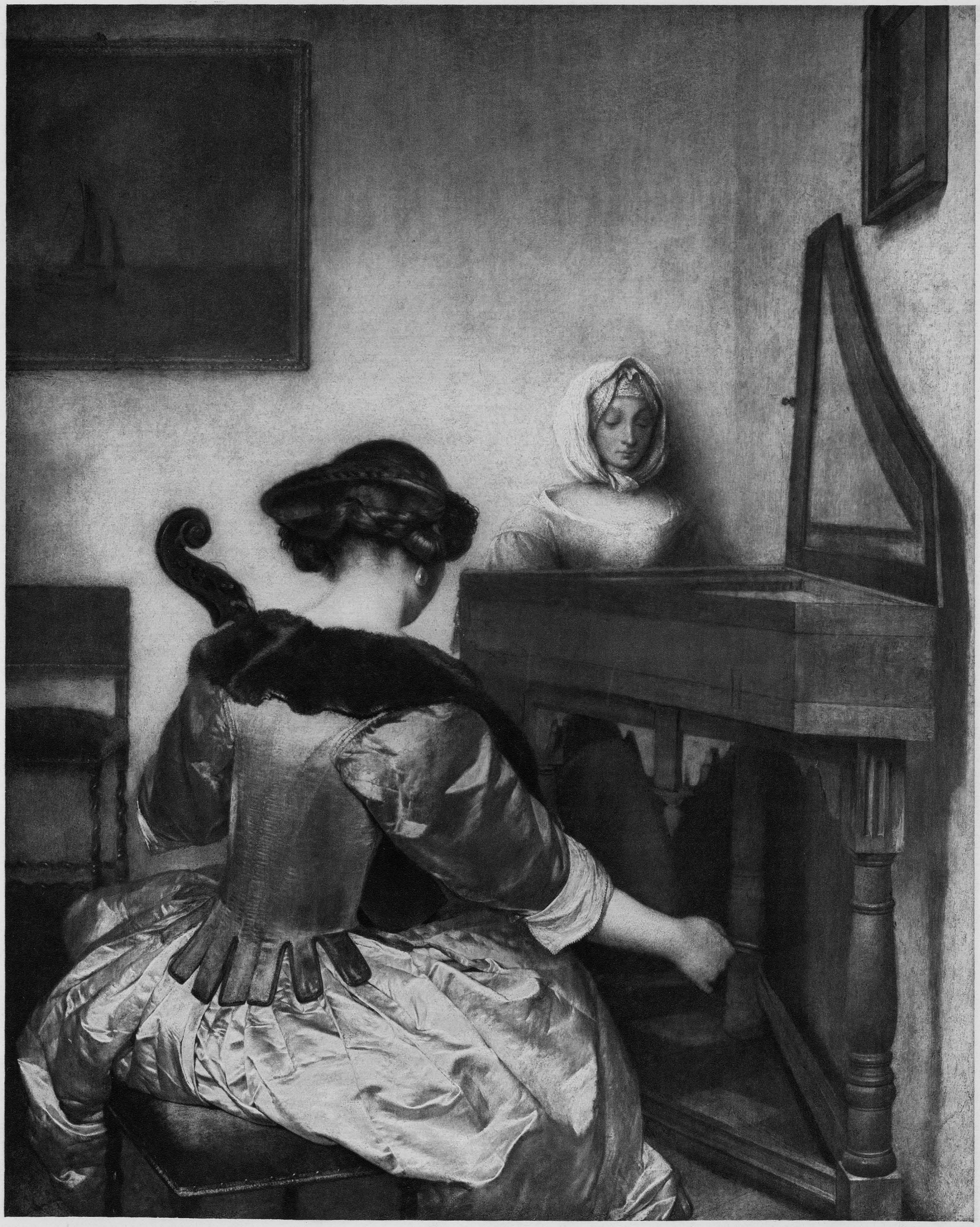
Герардъ Терборхъ — одинъ изъ наилучшихъ голландскихъ живописцевъ такъ называемаго элегантнаго жанра, изобразителей интимнаго быта хорошаго общества, сценъ съ немногими дѣйствующими лицами, происходящихъ въ комнатахъ среди обстановки, свидѣтельствующей о благосостояніи ихъ обитателей. Въ наше время, когда въ каждой картинѣ цѣнятъ прежде всего искусную передачу освѣщенія, слава Терборха нѣсколько затмилась, и публика, въ особенности художники, предпочитаютъ ему ванъ-деръ-Мэра Дельфтскаго и Питера де-Гоха. Однако, едва-ли такъ будетъ всегда. Терборхъ отличается такими выдающимися качествами, настолько выше другихъ современныхъ ему жанристовъ въ отношеніи одинаковаго совершенства всѣхъ своихъ картинъ и разнообразія мотивовъ, что нынѣшнюю его оцѣнку нельзя признать справедливой, и имя этого художника всегда будетъ стоять въ ряду именъ самыхъ замѣчательныхъ представителей искусства. По изящности красокъ, по гармоничности колорита, по мастерству моделировки и деликатности исполненія, никто не можетъ быть сравниваемъ съ Терборхомъ. Блестящимъ подтвержденіемъ сказаннаго служитъ картина Берлинской Галлереи „Концертъ“, воспроизведенная въ нашемъ изданіи. Мотивъ ея до крайности простъ; собственно это — только законченный этюдъ, даже неособенно строго обдуманный. Молодую даму, играющую на віолончели, мы видимъ только со спины, въ той случайной позѣ, въ которой засталъ ее художникъ, когда принялся за этотъ этюдъ. Другая фигура, дѣвушка за клавесиномъ, написана какъ-бы изъ головы только для того, чтобы изъ этюда вышла картина; собственно говоря, этой особѣ нѣтъ достаточнаго мѣста между стѣною и клавесиномъ, и ея отношеніе къ главной фигурѣ и къ комнатѣ несовсѣмъ удачно; да и въ перспективномъ отношеніи комната нарисована невѣрно. Но стоя передъ картиной, всѣхъ этихъ недостатковъ почти и не замѣчаешь. Дама, обращенная къ намъ спиною, одѣта въ такія восхитительныя матеріи, переданныя съ неподражаемымъ совершенствомъ, колоритъ такъ свѣжъ, блестящъ и гармониченъ, волосы и тѣло написаны такъ натурально, что по нимъ угадываешь миловидность лица и привлекательность всей наружности молодой музыкантши. Она сидитъ передъ нами будто живая.



Герардъ Терборхъ. „Концертъ“

Корол. картинная галлерея въ Берлинѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



АДРІАНЪ БРОУВЕРЪ

(ADRIAEN BROUWER)

РОД. ВЪ ОУДЕНАРДЕ, ОКОЛО 1605 Г.; УМ. ВЪ АНТВЕРПЕНѢ, ВЪ 1638 Г

ФЛАМАНДСКАЯ ШКОЛА

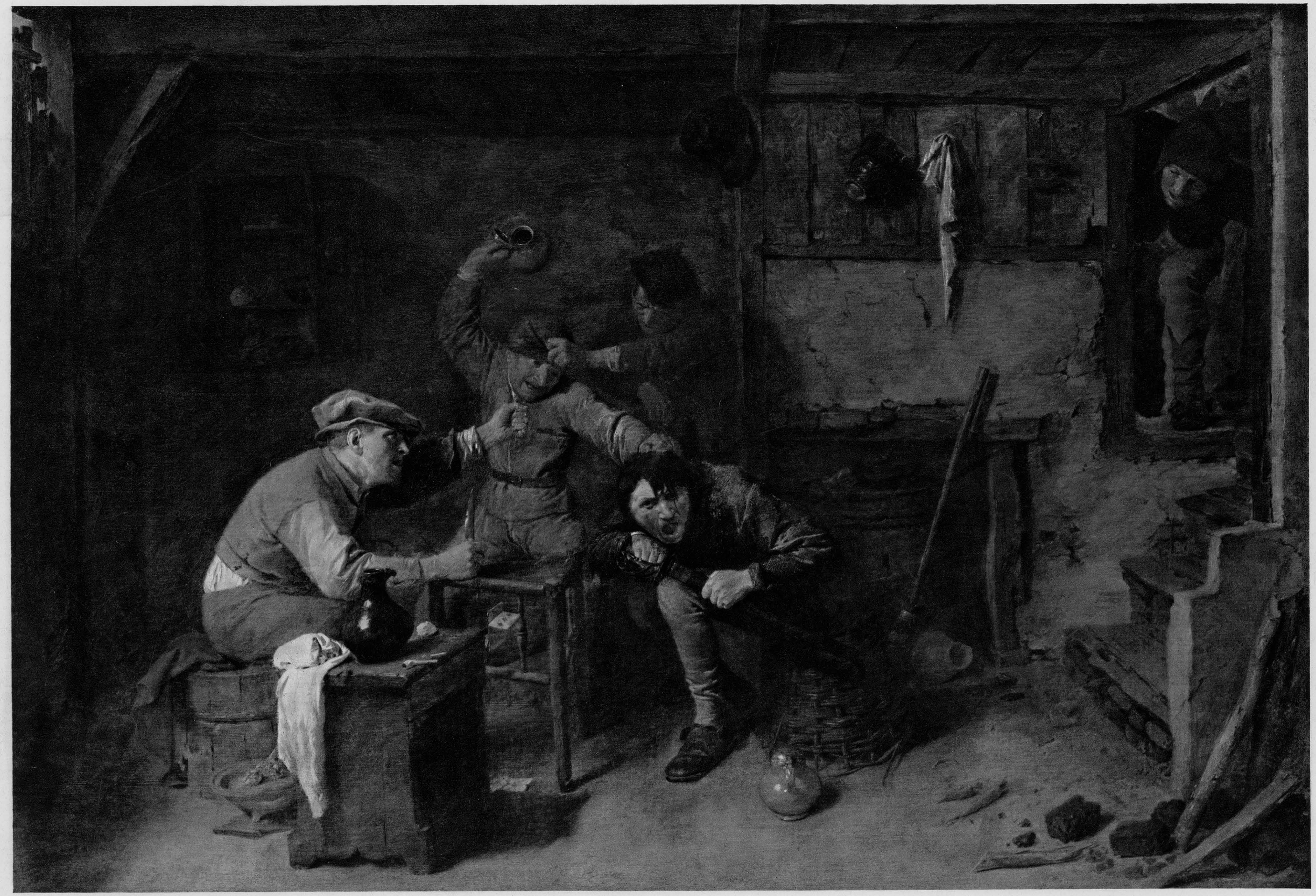
ДРАКА

До настоящаго времени имя Адріана Броувера извѣстно въ Антверпенѣ всѣмъ и каждому, благодаря, главнымъ образомъ, разгульной жизни, какую велъ этотъ художникъ, его проказамъ и ссорамъ, о которыхъ сохранились разсказы его современниковъ. Однако послѣдніе, несмотря на безпутное поведеніе Броувера, признавали его однимъ изъ лучшихъ бытовыхъ живописцевъ. Объ этомъ свидѣтельствуютъ высокія цѣны, какія платили за его картины, и то уваженіе, какимъ онъ пользовался за свое искусство у другихъ художниковъ. Только лѣтъ сто спустя послѣ смерти Броувера, когда Грёзъ и Прюдонъ стали восхищать публику своей притворной наивностью, онъ все больше и больше приходилъ въ забвеніе. Въ первой половинѣ XIX столѣтія, во время нравственной щепетильности и поклоненія великимъ людямъ, смотрѣли презрительно на тѣ тривіальности, которыя увѣковѣчилъ этотъ фламандецъ. Это время виновато предъ нимъ особенно въ томъ, что всякую фламандскую картину, изображающую драку, всякую грубую и непристойную сцену, приписывало ему. Но въ послѣднія десятилѣтія совершился поворотъ общественнаго мнѣнія въ пользу Броувера. Вмѣстѣ съ критикой его произведеній, явилось ихъ пониманіе. Въ настоящее время предпочитаютъ его Тенирсу. Къ сожалѣнію, картины Броувера составляютъ большую рѣдкость: нѣсколько богатыхъ и знатныхъ коллекціонеровъ, близкихъ къ нему по времени, и нѣсколько баварскихъ принцевъ скупили всѣ произведенія Броувера, какія только представлялось возможнымъ пріобрѣсти. Вслѣдствіе этого, въ Мюнхенской Пинакотекѣ собралось такое число его картинъ, какого нѣтъ въ другихъ публичныхъ галереяхъ вмѣстѣ взятыхъ. Въ ней, между прочимъ, находится знаменитая картина Броувера „Драка“, воспроизведенная въ нашей геліогравюрѣ. Оживленность композиціи, разнообразіе характеристики представленныхъ лицъ, тонкое наблюденіе натуры соединяются въ этомъ произведеніи со вкусомъ и мастерствомъ группировки, рисунка и живописи, оставляющими далеко за собою все, что только написано Тенирсомъ или Остаде.

Адріанъ Броуверъ. „Драка“

Королевская Старая Пинакотека въ Мюнхенѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



КОРНЕЛИСЪ ДЕ ВОСЪ

(CORNELIS DE VOS)

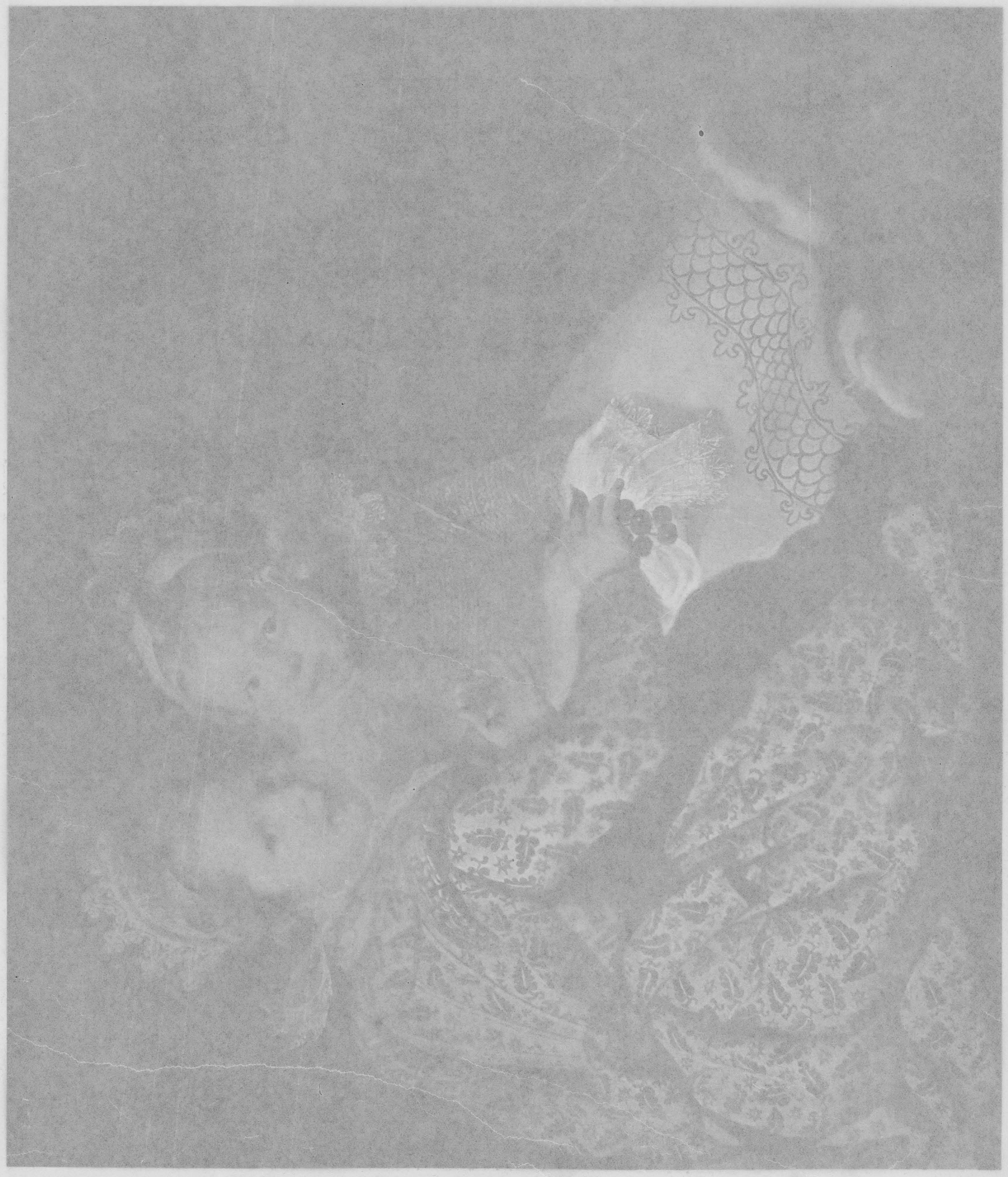
РОД. ВЪ ГУЛЬСТѢ ВЪ 1585 Г.; УМ. ВЪ АНТВЕРПЕНѢ ВЪ 1651 Г.

ФЛАМАНДСКАЯ ШКОЛА

МОЛОЧНЫЯ СЕСТРЫ

Корнелисъ де-Восъ, ученикъ Давида Ремеуса, писалъ историческія картины и прекрасные, полные жизни и правды, портреты. Рубенсъ, принужденный отказывать своимъ многочисленнымъ кліентамъ, отсылалъ ихъ, когда дѣло шло о портретѣ, къ де-Восу, говоря, что де-Восъ справится съ задачей не хуже его самого. Уступая Рубенсу по колориту, де-Восъ въ области портрета превосходитъ его точностью характеристики и выразительностью — качествами, по которымъ онъ близко подходитъ къ ванъ-Дейку. Въ Эрмитажѣ де-Восъ представленъ портретной группой „Семейная прогулка“.

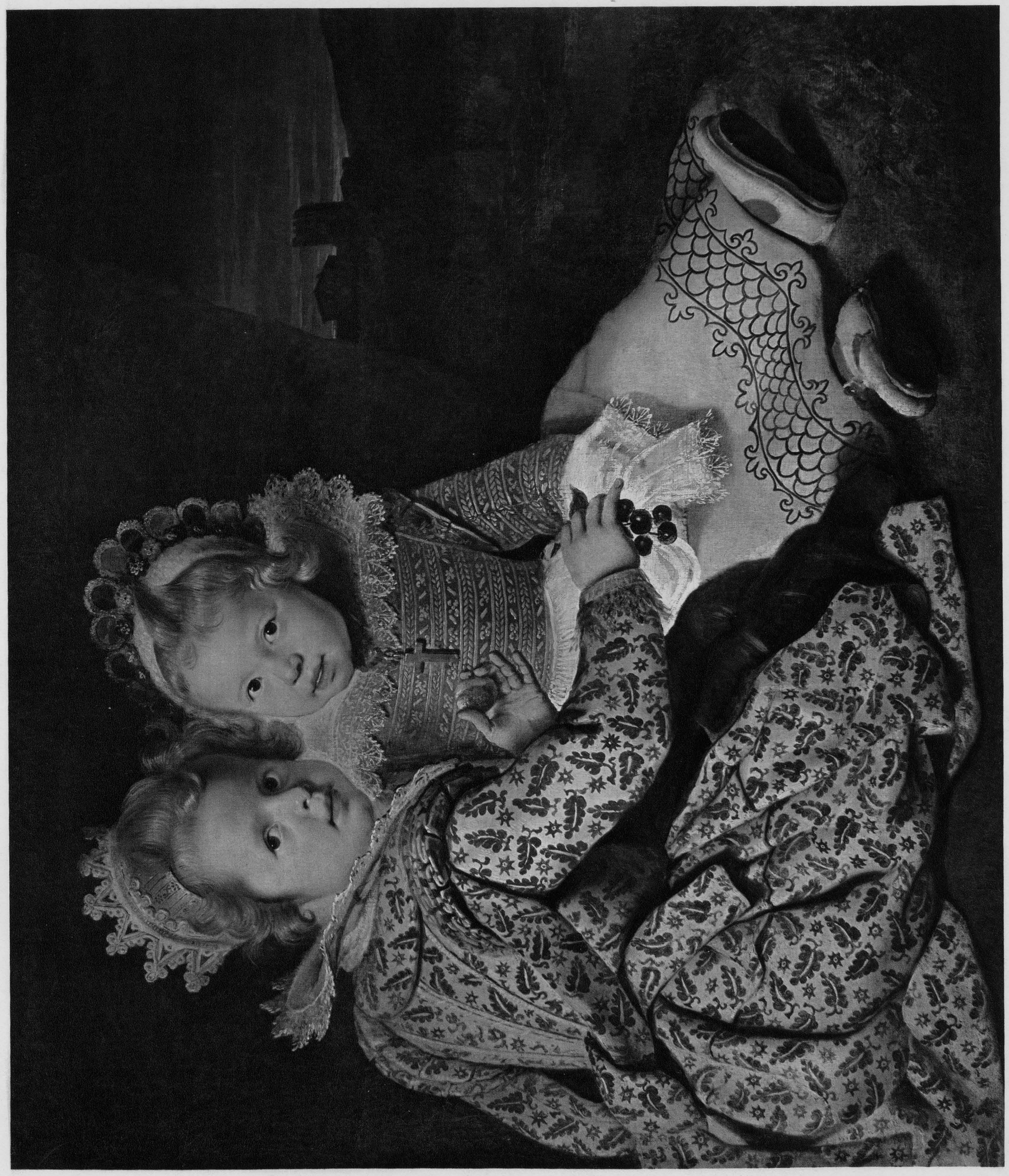
Картина, извѣстная подъ названіемъ „Молочныя сестры“ или „Принцесса и ея молочная сестра“, принадлежитъ къ перламъ Берлинской галлереи. Названіе это такъ и осталось за картиной, хотя давнымъ давно уже установлено, что одинъ ребенокъ вовсе не принцесса, а другой — вовсе не дочь ея кормилицы. Сравненіе съ большимъ семейнымъ портретомъ де-Воса въ Брюссельской галлереѣ, на которомъ изображенъ художникъ съ женой и дѣтьми, ясно показало, что обѣ дѣвочки — дочери самого художника. Но публика не желаетъ измѣнять соціальнаго положенія своихъ любимицъ. Эта трехъ-или четырехлѣтняя барышня держитъ себя съ такой благородной важностью, такъ милостиво надѣляетъ подругу фруктами и въ то же время такъ привѣтливо улыбается зрителю, между тѣмъ какъ другая дѣвочка въ своей неуклюжей обуви и грубой одеждѣ такъ простовато себя держитъ, что трудно представить себѣ, что это сестры. А между тѣмъ это несомнѣнно такъ. Де-Восъ, который обыкновенно группируетъ фигуры въ портретахъ неинтересно и безъ отношенія лицъ другъ къ другу, здѣсь, при помощи жанровой обстановки и аксессуаровъ, такъ удачно воспользовался характерными особенностями дѣтей, что обѣ дѣвочки не только очаровываютъ своей ребяческой прелестью, но и обнаруживаютъ свое отношеніе другъ къ другу. Это шедевръ портретной живописи, который своей мѣткой характеристикой доставляетъ одинаковое наслажденіе какъ художнику, такъ и простому зрителю.



Корнелисъ де Восъ. „Молочныя сестры“

Королевская картинная галлерея въ Берлинѣ

„Сокровища искусства“
Изданiе Т-ва „Просвѣщенiе“ въ Спб.



8)

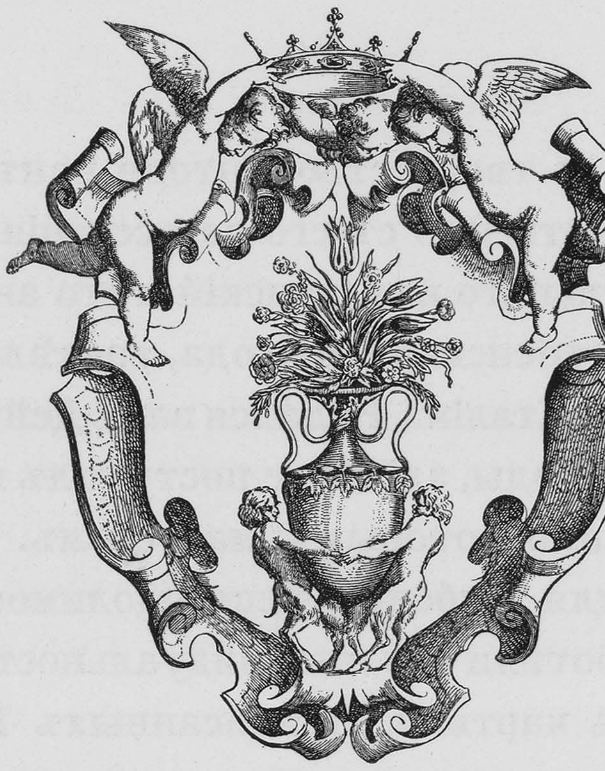
АНТОНИ ВАНЪ ДЕЙКЪ

РОД. ВЪ АНТВЕРПЕНѢ ВЪ 1599 Г., УМ. ВЪ ЛОНДОНѢ ВЪ 1651 Г.

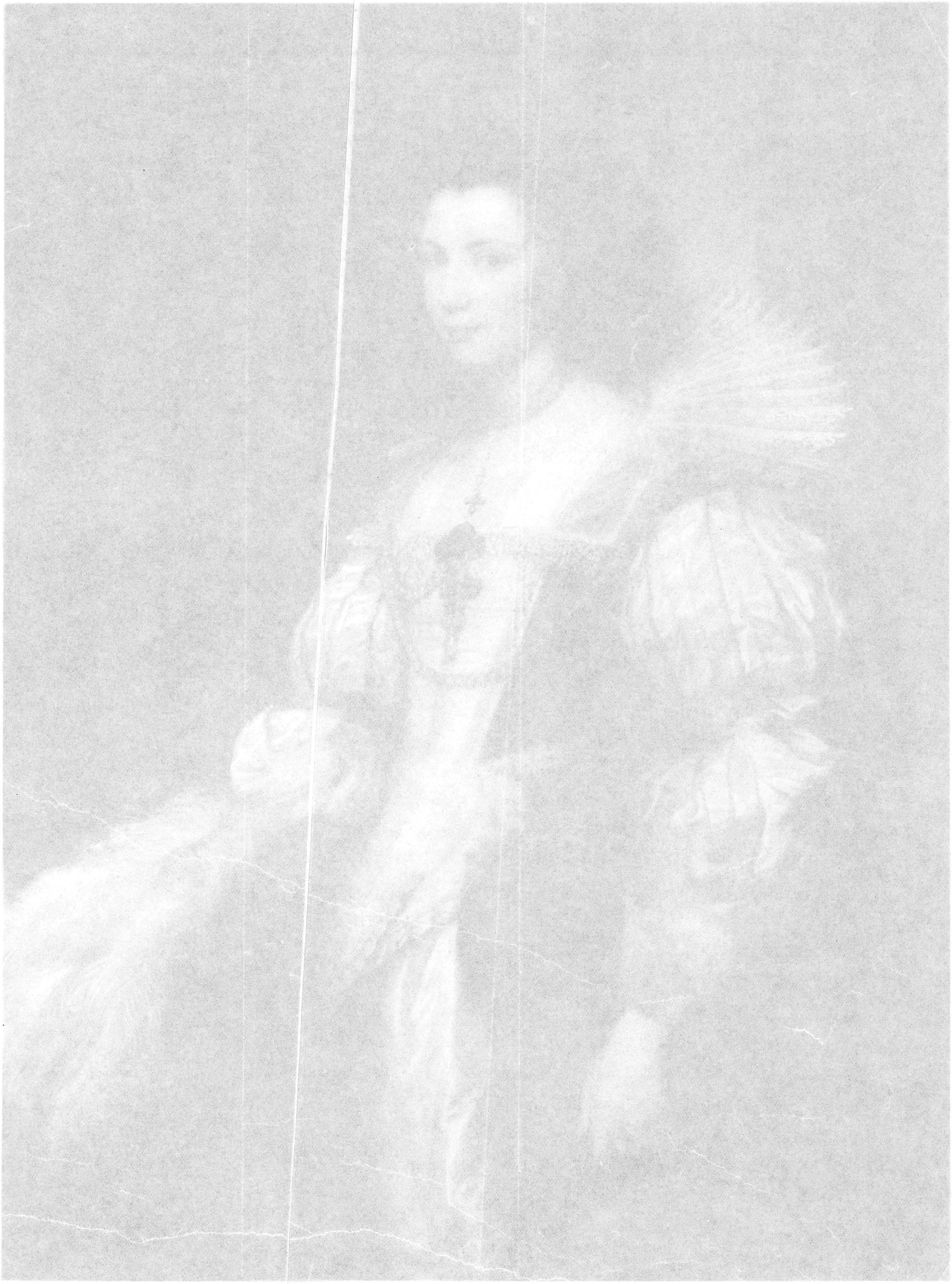
ФЛАМАНДСКАЯ ШКОЛА

МАРІЯ ЛУИЗА ДЕ ТАССИСЪ

Какъ жизнь, такъ и творчество Антони ванъ Дейка распадаются на періоды, соотвѣтственно съ его переселеніями изъ одной страны въ другую. Извѣстны его итальянскій и его англійскій періоды, а также оба его антверпенскихъ періода, раздѣленныхъ трехгодичнымъ пребываніемъ въ Италіи. Родился ванъ Дейкъ въ Антверпенѣ, здѣсь онъ провелъ свои ученическіе годы, здѣсь же поступилъ помощникомъ въ мастерскую Рубенса уже совершенно готовымъ мастеромъ. Заказы, которые онъ долженъ былъ исполнять для Рубенса, непреодолимое вліяніе этого мощнаго художника совершенно поработили его индивидуальность; цѣлый рядъ прекраснѣйшихъ и знаменитѣйшихъ картинъ, приписанныхъ Рубенсу, по новѣйшимъ даннымъ — произведенія его молодого помощника, и въ особенности многіе портреты, недавно еще считавшіеся за шедёвры Рубенса, отнынѣ должны быть возвращены ихъ настоящему автору, — ванъ Дейку. Въ Италіи вліяніе Рубенса на молодого мастера замѣнилось почти столь же сильнымъ вліяніемъ итальянскихъ мастеровъ; на родину вернулся онъ (въ 1627 г.) уже совершенно инымъ человѣкомъ. Фламандская пышность, юношескій пылъ уравновѣсились благородной сдержанностью; нидерландскій блескъ красокъ смягчился подъ вліяніемъ горячаго венеціанскаго колорита. Все, что Антони ванъ Дейкъ успѣлъ сдѣлать въ эти немногіе годы до его переселенія въ Англію, — цѣлая масса большихъ напрестольныхъ образовъ и элегантныхъ портретовъ, — принадлежитъ къ лучшему, что создано фламандской школой. Самымъ характернымъ и прекраснымъ примѣромъ его отношенія къ портрету, а также его живописной техники въ этотъ періодъ является изображеніе юной красавицы Маріи Луизы де Тассисъ (въ галлереѣ кн. Лихтенштейна въ Вѣнѣ), — истинный перлъ среди его прекрасныхъ портретовъ. Эту даму ошибочно называли княгиней Тассисъ; на самомъ же дѣлѣ мы имѣемъ передъ собой истинно-фламандскую красавицу, дочь почтеннаго антверпенскаго бюргера изъ пріятельской ванъ Дейку семьи Тассисъ. Благородство въ осанкѣ и въ выраженіи должно быть въ значительной степени поставлено на счетъ художника, который, переписавъ въ Италіи немало лицъ высшей знати, окончательно выработалъ свой даръ воспріятія, отмѣченный уже отъ природы печатью истиннаго благородства. Однако эта сдержанность не помѣшала ванъ Дейку передать всю привлекательность молодой дѣвушки, ея весело-плутоватую натуру; все въ этой картинѣ просто, непринужденно; краски ясны и прозрачны, тонъ тѣла сіяетъ среди чернаго съ бѣлой отдѣлкой платья.



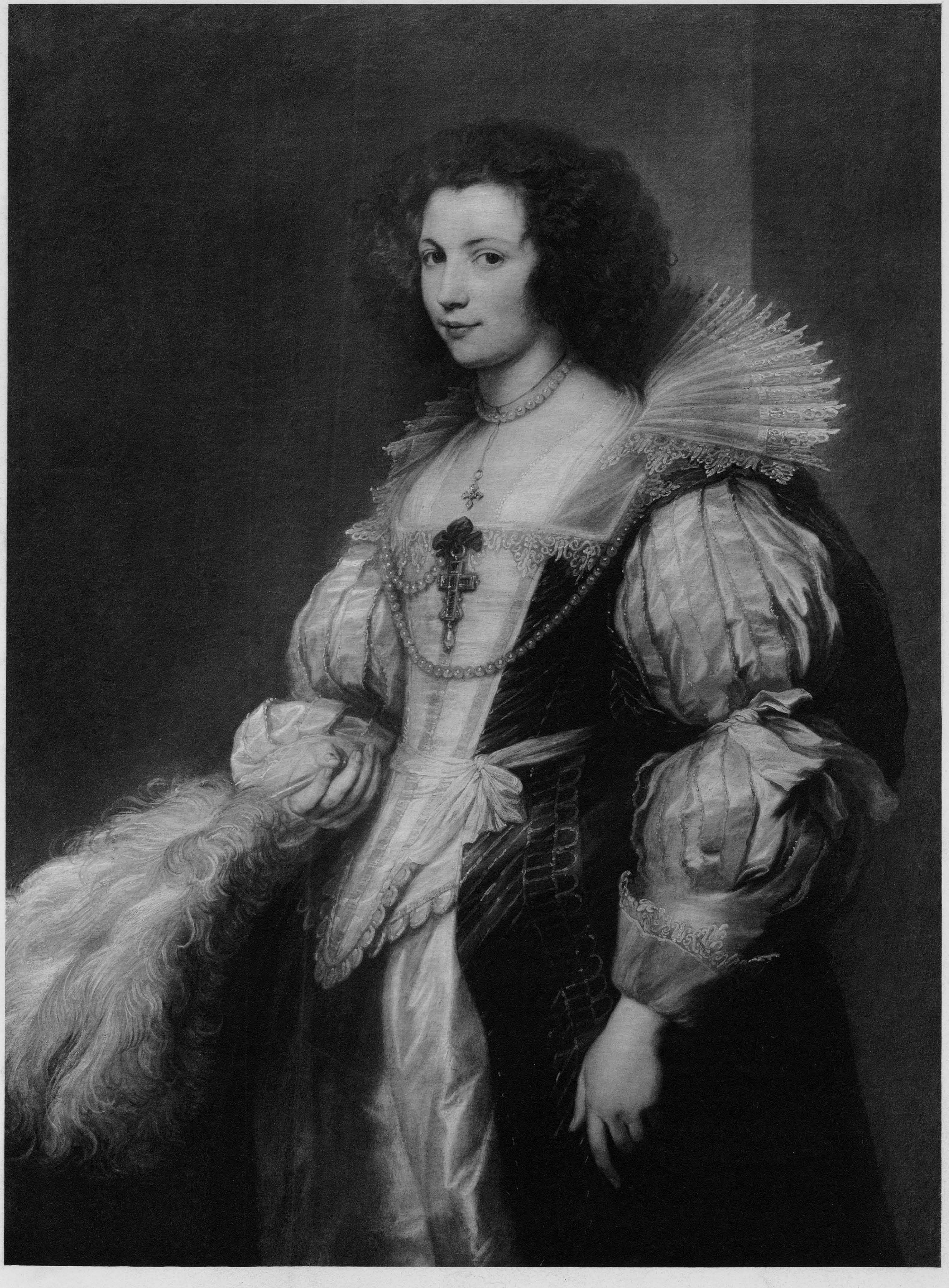
82



Антонъ ванъ Дейкъ. „Марія Луиза де Тассисъ“

Галлерея кн. Лихтенштейна въ Вѣнѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



АНТОНИСЪ ВАНЪ ДЕЙКЪ

(ANTHONYS VAN DYCK)

РОД. ВЪ 1599 Г. ВЪ АНТВЕРПЕНѢ; УМ. ВЪ 1641 Г. ВЪ ЛОНДОНѢ

ГОЛЛАНДСКАЯ ШКОЛА

МОЛОДЫЕ ЛОРДЫ ДИГБИ И РЁССЕЛЬ

Антонисъ ванъ Дейкъ, ученикъ Г. ванъ Балена, завершилъ свое художественное образованіе подъ руководствомъ Рубенса, который, цѣня выдающійся талантъ своего молодого товарища, нерѣдко пользовался его помощью при своихъ работахъ. Путешествіе ванъ Дейка по Италіи способствовало его развитію и благотворно отразилось на его техникѣ. Лучшія его историческія картины написаны имъ вскорѣ по возвращеніи изъ Италіи. Такъ, хранящіяся въ спб. Эрмитажѣ картины ванъ Дейка: „св. Себастіанъ“ и „Богородица съ куропатками“ носятъ явные слѣды вліянія великаго венеціанскаго мастера—Тиціана. Однако, вообще въ исторической живописи ванъ Дейкъ значительно уступаетъ своему знаменитому учителю какъ въ отношеніи фантазіи, такъ и въ силѣ и блескѣ красокъ. Настоящая область ванъ Дейка портреты, которые отличаются изяществомъ и благородствомъ, ясностью и силой колорита, а также неподражаемымъ совершенствомъ живописи.

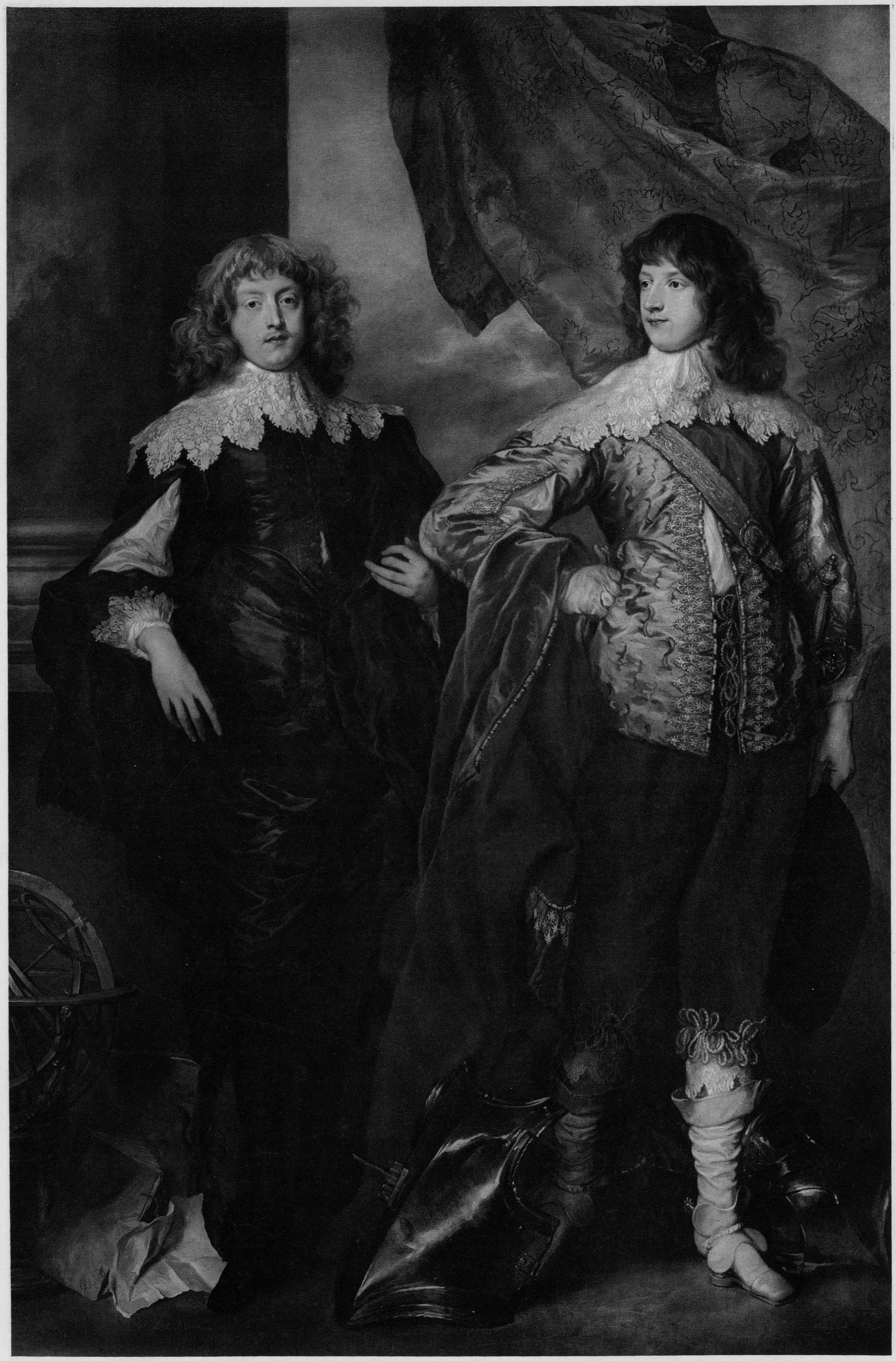
Ванъ Дейкъ провелъ большую часть своей жизни въ Лондонѣ, гдѣ онъ состоялъ при дворѣ несчастнаго короля Карла I и переписалъ всю англійскую знать. Изъ портретовъ ванъ Дейка Спб. Эрмитажъ владѣетъ многими превосходными образцами, таковы: портреты графа Дэнби (№ 615), лорда Филиппа Уортона (№ 616) и другихъ. Изъ портретовъ ванъ Дейка, написанныхъ въ его молодыхъ годахъ въ Антверпенѣ и въ Италіи, особеннымъ очарованіемъ отличаются женскіе портреты. Въ позднѣйшее же время, послѣ того какъ онъ поселился въ Лондонѣ, лучшими изъ безчисленныхъ, написанныхъ имъ тамъ, портретовъ были портреты юныхъ сыновей англійской аристократіи. Несмотря на то, что эти произведенія уже носятъ нѣкоторые слѣды манерности въ аффектаціи позъ и нѣсколько поверхностной, декоративной техникѣ, — они прекрасно передаютъ характерныя черты „расовой красоты“, которой отличалась тогда знатная молодежъ Англіи. Великое мастерство художника со всей силой проявилось въ воспроизводимомъ нами большомъ двойномъ портретѣ, составляющемъ собственность Дарнлея въ Кобгемъ-Голлѣ.

Поза, въ которой эти красивые юноши стоятъ въ своихъ великолѣпныхъ костюмахъ, такъ же сознательно изыскана, какъ и группировка ихъ передъ парчевой занавѣсью между двухъ колоннъ, какъ и характеристика ихъ личныхъ склонностей въ видѣ атрибутовъ, лежащихъ передъ ними: передъ однимъ — вооруженіе, у ногъ другого — книги и глобусъ. Ванъ Дейкъ сумѣлъ такъ тонко и плѣнительно передать мягкія округленныя черты бѣлокураго англосакса и благородное правильное лицо отпрыска норманновъ во всей ихъ породистой красотѣ, такъ тонко и мѣтко обозначить вдумчивый серьезный характеръ одного и пылкій нервный темпераментъ другого, блестящая роскошь красокъ производитъ такое сильное художественное впечатлѣніе, что никто не въ силахъ противиться могучему обаянію этой картины.

Антонисъ ванъ Дейкъ. „Молодые лорды Дигби и Рёссель“

Собраніе картинъ Спенсера въ Альторнѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



83

ПИТЕРЪ ПАУЛУСЪ РУБЕНСЪ

(PIETER PAULUS RUBENS)

РОД. ВЪ 1577 ВЪ ЗИГЕНѢ, УМЕРЪ ВЪ 1640 ВЪ АНТВЕРПЕНѢ

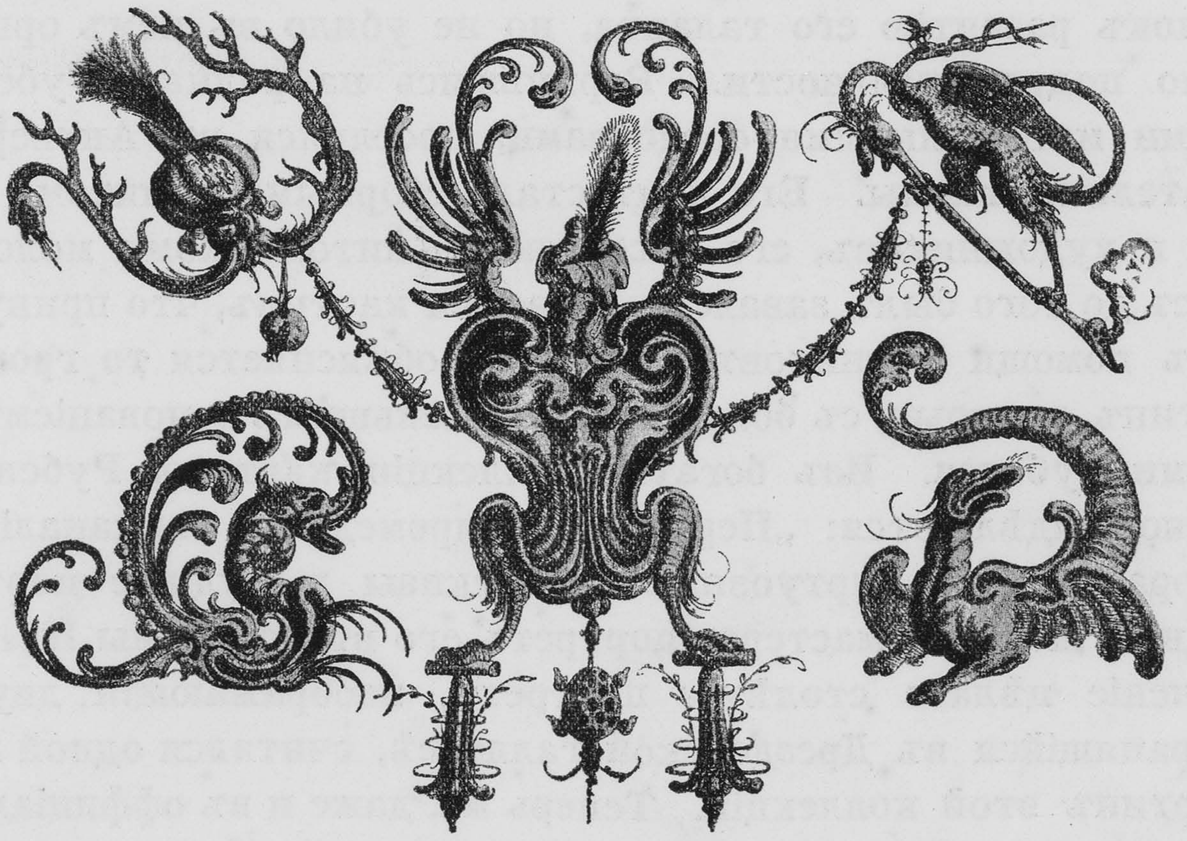
ФЛАМАНДСКАЯ ШКОЛА

СЫНОВЬЯ ХУДОЖНИКА

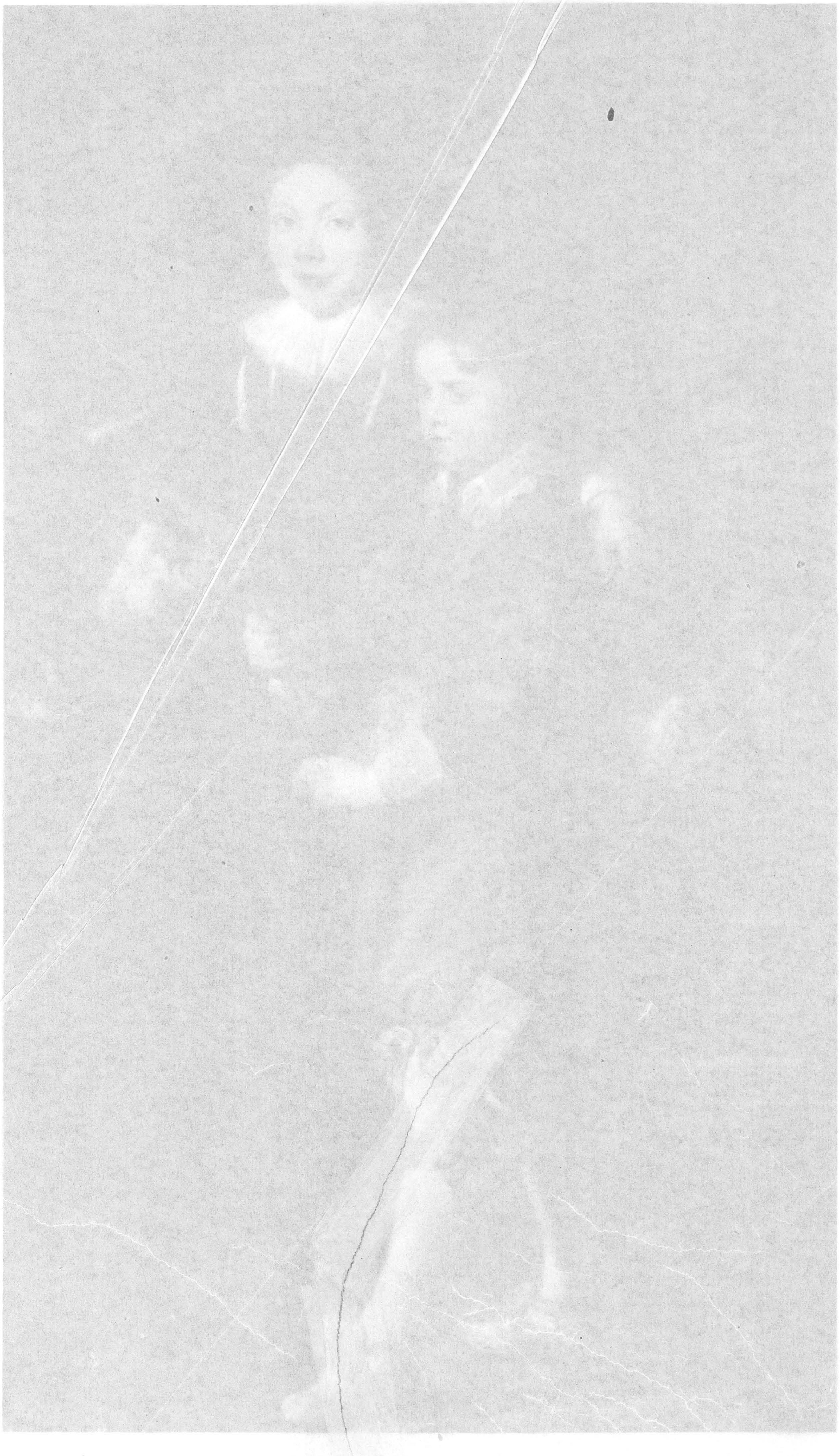
Питеръ Паулусъ Рубенсъ воспитывался въ духѣ гуманизма сначала въ домѣ своего отца, образованнаго юриста, а затѣмъ въ іезуитской коллегіи въ Антверпенѣ. Призваніе его опредѣлилось рано, и Рубенсъ въ 1591 г. поступилъ въ ученье, сначала къ Адаму ванъ Ноорту, затѣмъ къ Отто ванъ Вэну. Въ 1598 г. онъ является уже вполнѣ готовымъ художникомъ. Девятилѣтнее пребываніе въ Италіи дало могучій толчокъ развитію его таланта, но не убило въ немъ оригинальности и не вызвало подражательности. Вернувшись на родину, Рубенсъ, обладая значительными матеріальными средствами, поселился въ Антверпенѣ и сдѣлался основателемъ школы. Его домъ сталъ сборнымъ пунктомъ выдающихся гуманистовъ и художниковъ, его мастерская — питомникомъ молодыхъ талантовъ. Рубенсъ до того былъ заваленъ заказами картинъ, что принужденъ былъ прибѣгать къ помощи учениковъ. Этимъ и объясняется то громадное число (до 1400) картинъ, которыя, съ большимъ или меньшимъ основаніемъ, считаются произведеніями Рубенса. Изъ богатой коллекціи картинъ Рубенса въ Эрмитажѣ особенно выдѣляются: „Персей и Андромеда“ 2 вакханаліи, нѣсколько пейзажей, поразительно виртуозные его эскизы и чудные портреты, среди которыхъ одинъ шедёвръ мастера: портретъ его второй жены Елены Фурманъ.

Въ теченіе цѣлаго столѣтія портретъ, изображающій двухъ сыновей Рубенса и хранящійся въ Дрезденской галлереѣ, считался одной изъ знаменитѣйшихъ картинъ этой коллекціи. Теперь же, даже и въ оффиціальныхъ каталогахъ галлереи, эта картина отмѣчена какъ ученическая копія съ чуднаго оригинала, находящагося въ Лихтенштейнской галлереѣ въ Вѣнѣ. Уже внѣшніе признаки говорятъ за то, что послѣдняя картина написана раньше и является единственнымъ оригиналомъ. То обстоятельство, что портретъ написанъ въ нѣсколько пріемовъ и на нѣсколькихъ доскахъ указываетъ на то, что художникъ хотѣлъ сначала написать поясной портретъ, а потомъ, уже во время работы, приказалъ увеличить доску, чтобы сдѣлать фигуры во весь ростъ. Дрезденскій же портретъ сразу написанъ во всю величину и притомъ довольно тороп-

ливо и небрежно. — Картина Лихтенштейнской галлереи представляетъ собой высшую степень того, чего могъ достигнуть Рубенсъ въ портретной живописи. Въ своемъ стремленіи передать внутреннюю, духовную сторону лицъ, сообщить движеніе формамъ и, съ помощью колорита, слѣлать изъ простого портрета роскошную композицію, Рубенсъ нерѣдко вредилъ характеристикѣ изображаемой личности. Здѣсь же, напротивъ, индивидуальность изображенныхъ мальчиковъ сохранилась вполнѣ. Группировка двухъ фигуръ сообщаетъ особую прелесть картинѣ и усиливаетъ ея характерность. Дѣтская живость младшаго ребенка въ цвѣтномъ костюмѣ, болѣе серьезная поза старшаго, одѣтаго въ строгій темный костюмъ ученика латинской школы, жестъ, съ которымъ онъ, какъ бы защищая, обнялъ младшаго брата, ясное чисто-дѣтское выраженіе обѣихъ головокъ, свѣжій цвѣтъ лицъ и сочный колоритъ картины — все это вмѣстѣ сливается въ чудную гармонію и производитъ чарующее впечатлѣніе полноты и красоты жизни. Оба мальчика — сыновья Рубенса отъ его первой жены, Изабеллы Брантъ; Альбертъ, родился въ 1614 г., а Николай — въ 1618 г. Судя по ихъ возрасту, картина написана въ 1625 г., вѣроятно еще при жизни ихъ матери, унесенной смертью послѣ семнадцати лѣтъ самаго счастливаго супружества.



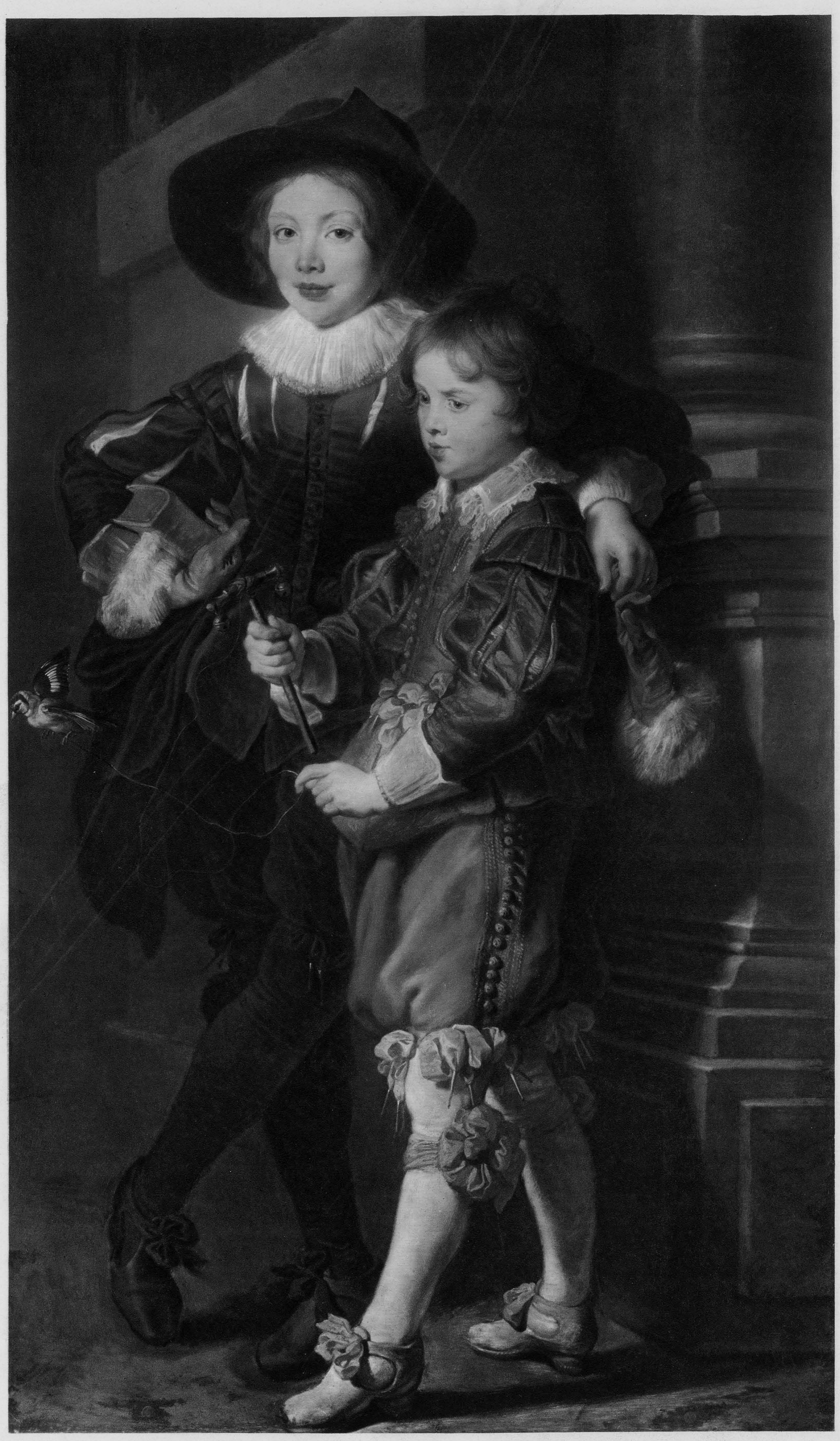
84



Петеръ Паулусъ Рубенсъ. „Сыновья художника“

Галлерея кн. Лихтенштейна въ Вѣнѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ПЕТЕРЪ-ПАУЛУСЪ РУБЕНСЪ

(PEETER PAULUS RUBENS)

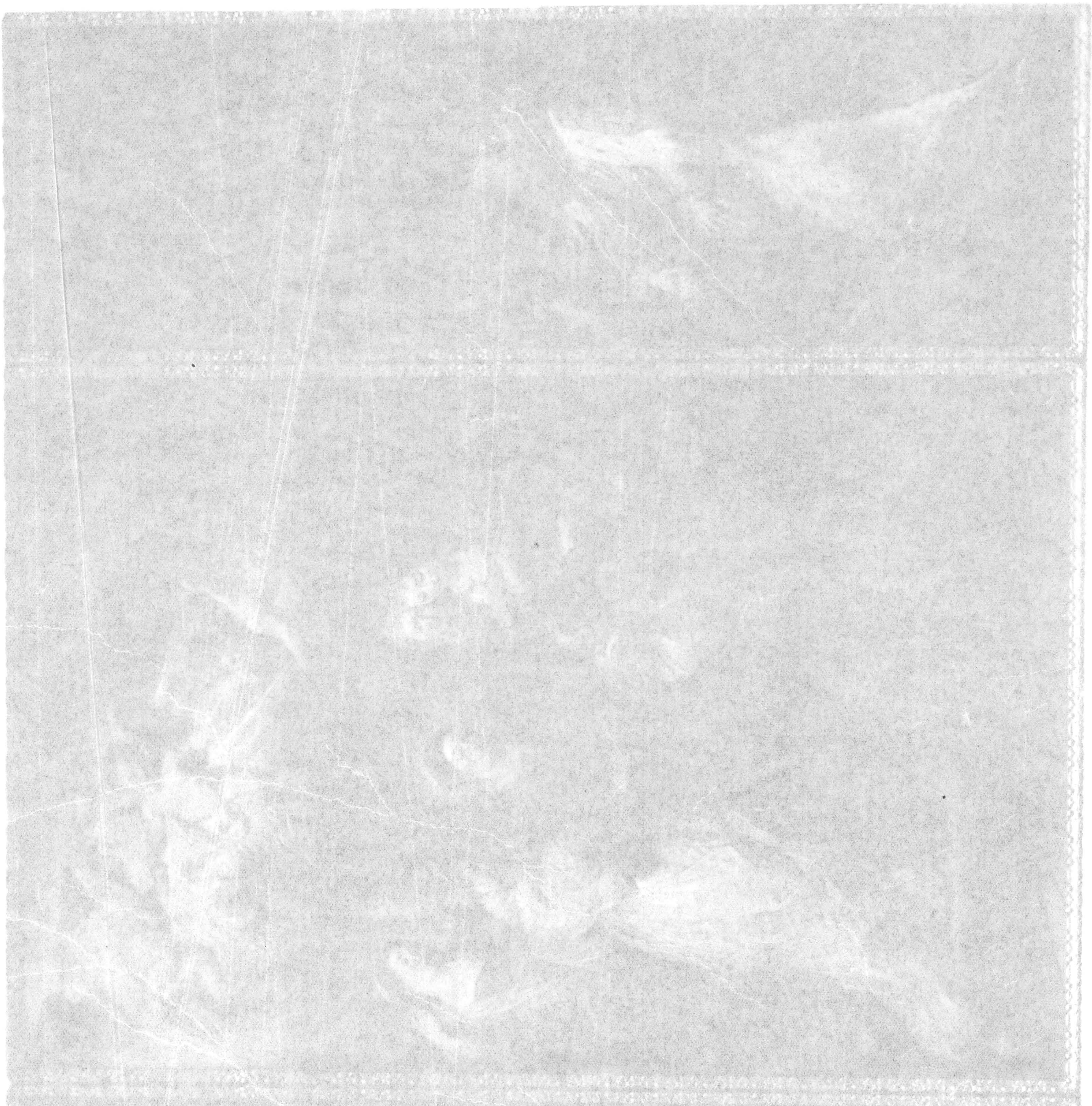
РОД. ВЪ ЗИГЕНѢ, ВЪ 1577 Г.; УМ. ВЪ АНТВЕРПЕНѢ, ВЪ 1690 Г.

ФЛАМАНДСКАЯ ШКОЛА

МАДОННА СО СВ. ИЛЬДЕФОНСОМЪ

Алтарный триптихъ: „Мадонна со св. Ильдефонсомъ“, воспроизведенный въ нашей геліогравюрѣ, всегда считался однимъ изъ самыхъ великолѣпныхъ произведеній Рубенса. На этотъ складень привыкли смотрѣть, какъ на первую крупную работу, исполненную художникомъ по его возвращеніи изъ Италіи и свидѣтельствующую о томъ, какъ рано развился геній великаго мастера. Дѣйствительно, не только по композиціи, но и по блестящему колориту, по теплотѣ тона и по свободѣ манеры письма, этотъ складень можетъ быть причисленъ къ лучшимъ изъ Рубенсовскихъ созданій. Найденные въ архивахъ документы доказываютъ, однако, что „Мадонна св. Ильдефонса“, которую было такъ трудно отнести къ произведеніямъ юности Рубенса, написана двадцатью годами позже, чѣмъ предполагали, а именно въ 1630—1632 гг., т. е. въ самую блестящую пору Рубенса. Триптихъ былъ исполненъ по заказу братства св. Ильдефонса и украшалъ собою главный алтарь въ церкви св. Іакова Коуденбергскаго, въ Брюсселѣ. Когда названное братство распалось, императрица Марія-Терезія, въ 1776 г., пріобрѣла триптихъ для Вѣны за весьма высокую по тогдашнему времени сумму 40,000 гульденовъ. Въ средней части триптиха изображена Пресв. Дѣва, сидящая на тронѣ и вручающая колѣнопреклоненному предъ Нею св. Ильдефонсу священническое облаченіе, которое онъ благоговѣйно цѣлуетъ; у трона Богоматери стоятъ четыре святыя жены, а надъ нимъ парятъ среди лучезарнаго облака ангелы; одинъ изъ нихъ держитъ цвѣточный вѣнокъ надъ Небесной Царицей. На боковыхъ сторонахъ помѣщены фигуры заказчиковъ триптиха, эрцгерцога Альбрехта и его супруги, Изабеллы-Клары-Евгеніи, стоящихъ на колѣняхъ передъ аналоями, и святыхъ покровителей этой четы. Обратная сторона триптиха, который стоялъ такъ, что ее можно было видѣть, была занята другой картиной, изображавшей Св. Семейство съ младенцемъ-Іоанномъ Крестителемъ и его родителями. Большой мастерской эскизъ передней стороны триптиха находится въ Императорскомъ Эрмитажѣ; онъ разнится отъ триптиха тѣмъ, что боковыя фигуры не отдѣлены отъ средняго изображенія, а также нѣкоторыми деталями. Триптихъ, въ своемъ цѣломъ, задуманъ чрезвы-

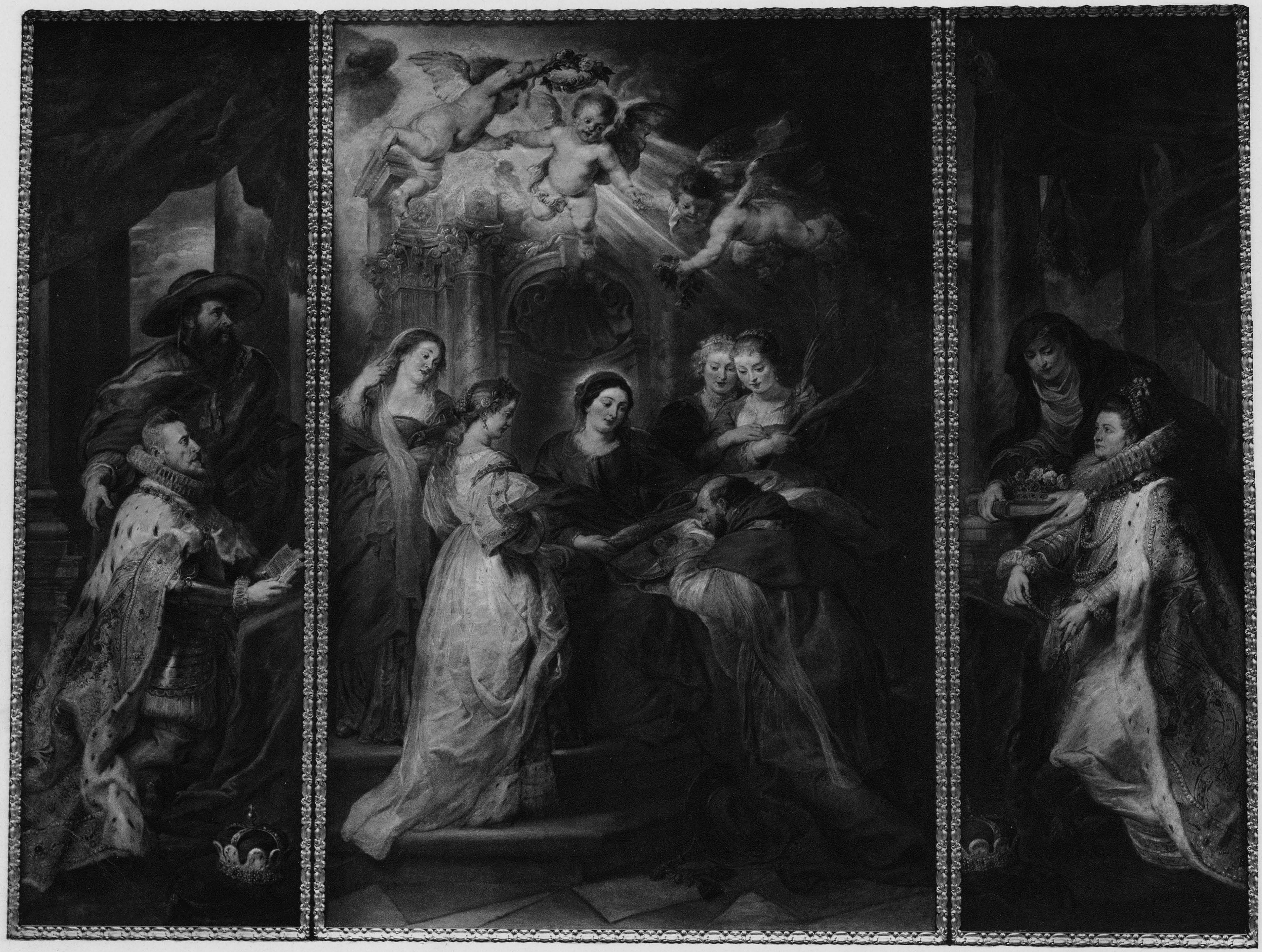
чайно грандіозно. Изображенная сцена отличается большой торжественностью, искренностью выраженія представленныхъ фигуръ, ихъ красивымъ расположеніемъ и благородствомъ. Роскошныя, сочно наложенныя краски приведены въ тонкую гармонію и сливаются въ золотистомъ, солнечномъ общемъ тонѣ. Техническое исполненіе, при всей своей широтѣ, очень тщательно. „Мадонну св. Ильдефонса“ относили къ раннему періоду художника вѣроятно потому, что въ этой картинѣ эрцгерцогъ Альбрехтъ изображенъ еще въ полномъ цвѣтѣ лѣтъ, тогда какъ въ 1630 г. его уже давно не было въ-живыхъ. Но святые, стоящіе подлѣ эрцгерцога и эрцгерцогини, изображены въ траурѣ, и уже это одно доказываетъ, что триптихъ писанъ не при жизни эрцгерцога. Другія композиціи Рубенса, относящіяся также къ 1630-мъ годамъ и имѣющія въ планировкѣ и даже въ отдѣльныхъ фигурахъ большое сходство съ „Мадонной св. Ильдефонса“, устраняютъ всякое сомнѣніе въ томъ, что она написана именно въ это время.



Петеръ Паулусъ Рубенсъ. „Мадонна со св. Ильдефонсомъ“

Императорскій королевскій музей въ Вѣнѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ПИТЕРЪ ПАУЛУСЪ РУБЕНСЪ

(PIETER PAULUS RUBENS)

РОД. ВЪ ЗИГЕНѢ ВЪ 1577 Г.; УМ. ВЪ АНТВЕРПЕНѢ ВЪ 1640 Г.

ФЛАМАНДСКАЯ ШКОЛА

БИТВА АМАЗОНОКЪ

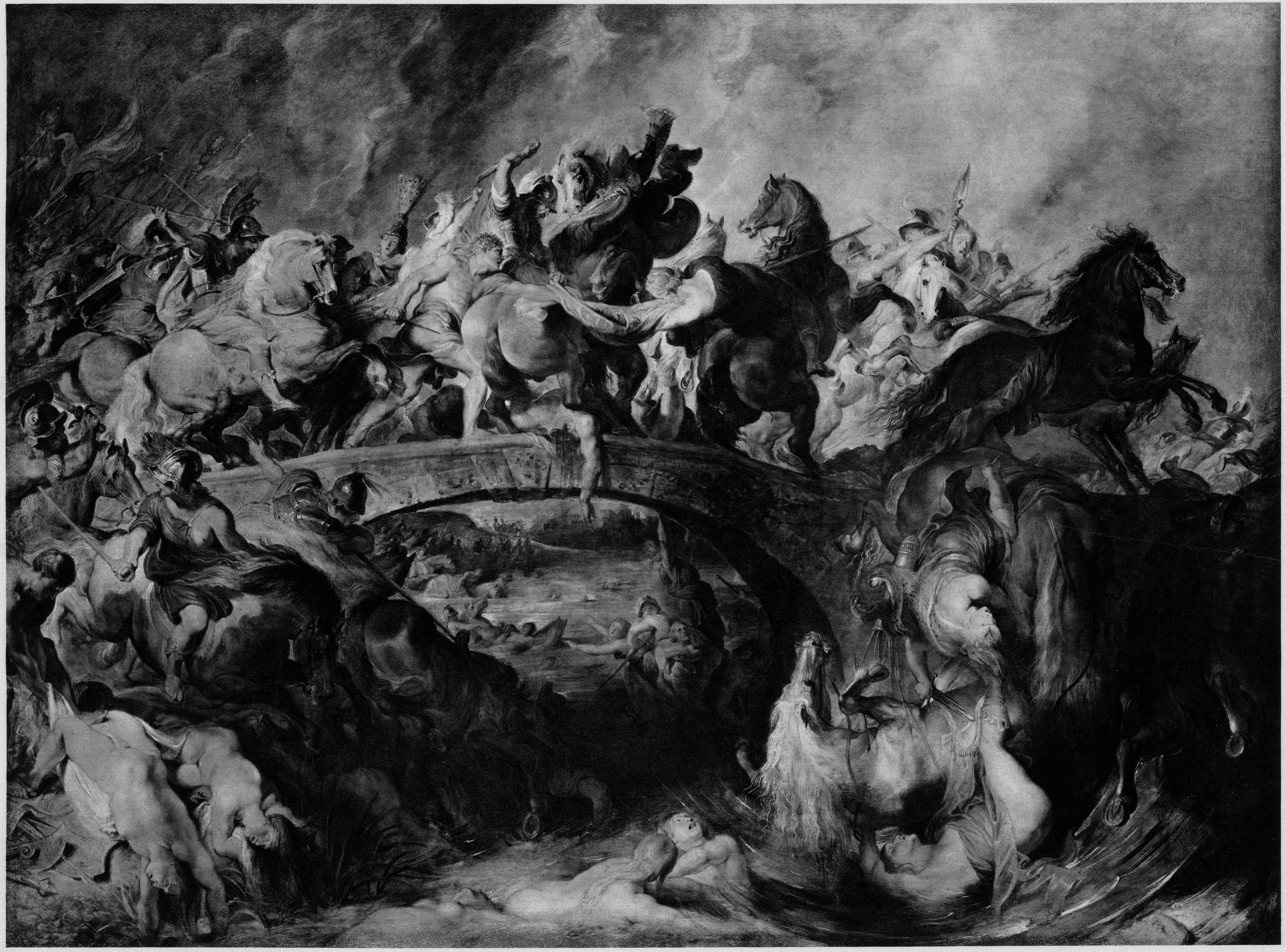
Воспроизведенная нами „Битва амазонокъ“ изъ всѣхъ картинъ Рубенса можетъ считаться самой для него характерной. Нигдѣ не сказались особенности его стиля, его композиціи, его колорита, неподражаемая виртуозность его техники, съ такой опредѣленностью и силой, какъ здѣсь. Въ то же время картина эта типична для всего направленія искусства XVII в., для такъ называемаго фламандскаго барокко, въ которомъ разрѣшеніе чисто формальныхъ задачъ мало по малу вытѣснило заботы о чемъ-либо болѣе интимномъ и глубокомъ. „Битва амазонокъ“, во-первыхъ, „орнаментъ“: сплетеніе круглыхъ линій, полныхъ, лоснящихся формъ, большая гирлянда человѣческихъ тѣлъ, въ которыхъ нѣтъ ничего духовнаго. Даже нѣтъ „экстаза войны“, героизма, а есть только животная ярость — прекрасная, но и чисто стихійная. Царица Талестрисъ и царь Тезей вверху на Ѳермодонтскомъ мосту не играютъ никакихъ „личныхъ“ ролей. Это, несмотря на мастерскій рисунокъ, на отличную продуманность жестовъ, на рѣдкую для Рубенса тщательность исполненія (фигуры въ треть роста) — лишь декоративный „вѣнчикъ“, служащій для заключенія композиціи. — Неинтересенъ и исходъ битвы. У насъ не можетъ быть симпатіи и антипатіи къ этимъ изступленно крутящимся массамъ человѣческаго мяса. Амазонки не очаровываютъ женственностью, а аѳиняне не волнуютъ въ насъ „великихъ чувствъ“. Но зато выше всякихъ похвалъ остается чисто живописная прелесть картины, изумительная выдержанность ея горячаго золотого тона, безподобная развязность и увѣренность мазка, мастерство, съ которымъ все приведено къ одному аккорду: звонкому, сочному и царственно пышному. — Картина писана мастеромъ въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ (окончена въ 1619 г.), но производитъ впечатлѣніе, точно она сдѣлана въ одинъ присѣстъ, въ нѣсколько часовъ. Въ то же время нигдѣ нѣтъ „проваловъ“ или неудачныхъ, просто вялыхъ, мѣстъ. Мощный, здоровый Рубенсъ одинъ изъ рѣдкихъ примѣровъ полной непринужденности въ работѣ и въ то же время полнаго владѣнія ею. Рубенсъ всегда оставался господиномъ своего намѣренія и проводилъ его отъ начала до конца безъ уступки, безъ запинки, безъ тѣни слабости.

А. Б.

Питеръ Паулусъ Рубенсъ. „Битва амазонокъ“

Старая пинакотека въ Мюнхенѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ПЕТЕРЪ-ПАУЛУСЪ РУБЕНСЪ

(PEETER PAULUS RUBENS)

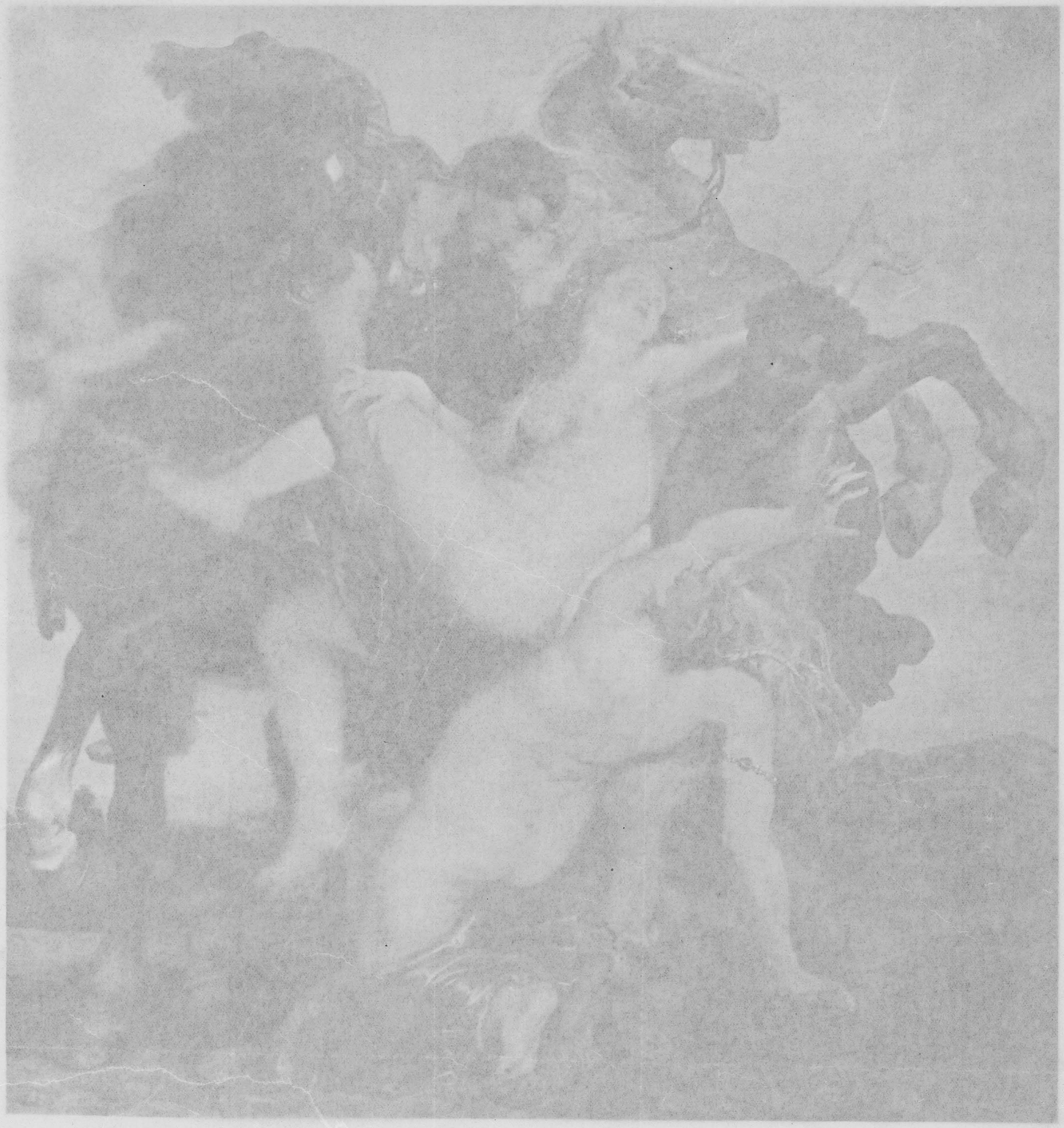
РОД. ВЪ ЗИГЕНѢ, ВЪ 1577 Г.; УМ. ВЪ АНТВЕРПЕНѢ, ВЪ 1640 Г.

ФЛАМАНДСКАЯ ШКОЛА

ПОХИЩЕНІЕ ДОЧЕРЕЙ ЛЕВКИППА

Воспроизведеніе нагого женскаго тѣла въ живописи Рембрандта постоянно находилось въ зависимости отъ его близкаго отношенія къ молодой женщинѣ, отъ его непреодолимой потребности давать своимъ личнымъ чувствамъ общее художественное выраженіе. То же самое можно сказать и о Рубенсѣ, на творчество котораго подобное вліяніе имѣла въ особенности его вторая жена, Елена Фоурментъ, шестнадцатилѣтняя красавица, отдавшая ему свою руку, когда онъ переступилъ уже за 53-ій годъ жизни. Съ того времени она сдѣлалась любимою натурщицей великаго живописца. Однако его поклоненіе благородной женственности происходило прежде всего отъ его любви къ красотѣ человѣческаго тѣла вообще. Изображеніе нагого тѣла имѣетъ у Рубенса почти такое же значеніе, какъ и у древнихъ, хотя точка зрѣнія у него — совершенно иная. Для Рубенса, красота состояла не въ чистотѣ и соразмѣрности членовъ, а въ гибкости его линій и движеній, въ переливахъ красокъ, въ бьющей ключемъ жизни человѣческаго тѣла. Между несчетными произведеніями Рубенса, прославляющими красоту женскаго тѣла, одно изъ самыхъ знаменитыхъ — картина мюнхенской Старой Пинакотеки, изображающая дочерей Левкиппа, похищаемыхъ Касторомъ и Поллуксомъ. Эта картина еще не отличается такимъ роскошнымъ и горячимъ колоритомъ, какимъ мы любуемся въ позднѣйшихъ произведеніяхъ Рубенса, напримѣръ въ извѣстной картинѣ „Пастухъ и пастушка“, принадлежащей той же Пинакотекѣ: краски свѣтлѣе и холоднѣе, письмо глаже и менѣе сочно, но контрастъ между загорѣлыми, мускулистыми мужскими фигурами и нѣжнымъ, мягкимъ тѣломъ женщинъ, позы одной изъ нихъ, представленной en face, и другой, обращенной къ зрителю спиною, чудные, поднявшіеся на дыбы и фыркающіе кони, удерживающіе ихъ игривые амуры — все это, вмѣстѣ взятое, производитъ чарующее впечатлѣніе.

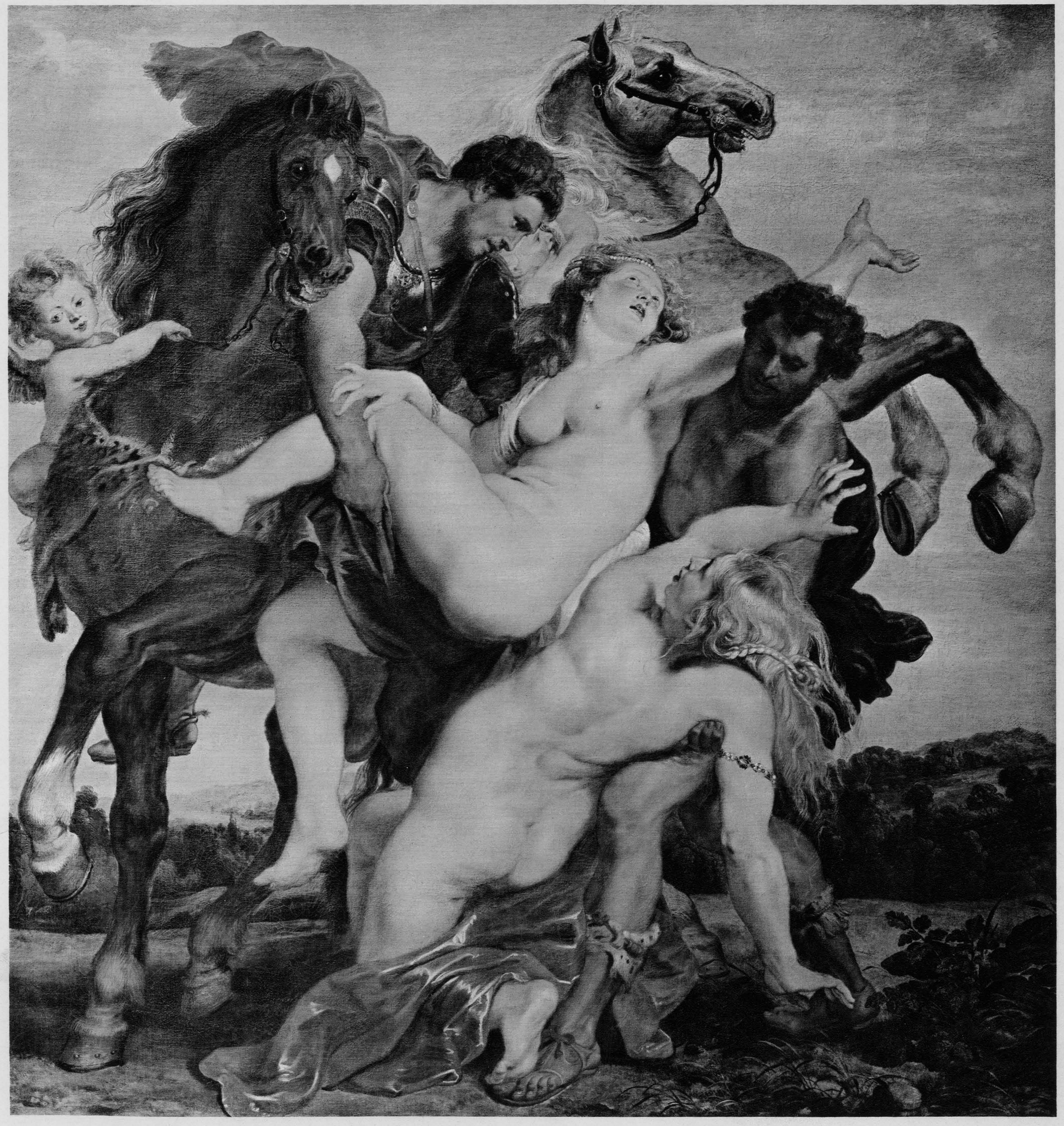
87



Петеръ Паулусъ Рубенсъ. „Похищеніе дочерей Левкиппа“

Старая Пинакотека въ Мюнхенѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ПЕТРЪ ПАВЕЛЪ РУБЕНСЪ

(PETER PAULUS RUBENS)

РОД. ВЪ ЗИГЕНѢ ВЪ 1577 Г., УМ. ВЪ АНТВЕРПЕНѢ ВЪ 1640 Г.

ФЛАМАНДСКАЯ ШКОЛА

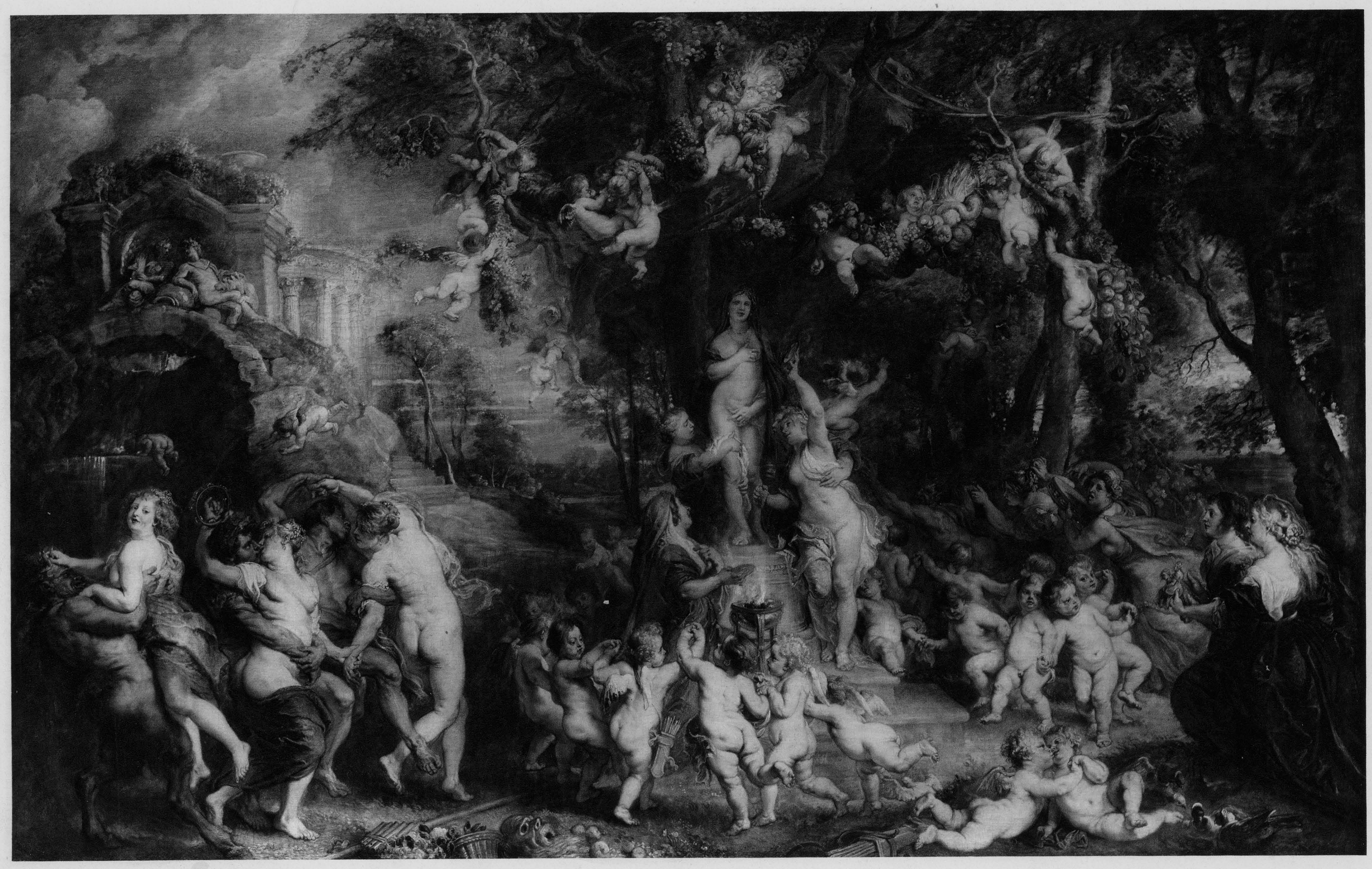
ПРАЗДНИКЪ ВЕНЕРЫ

Спустя четыре года послѣ смерти своей первой нѣжно любимой жены Изабеллы Брандтъ, Рубенсъ женился на шестнадцатилѣтней красавицѣ Еленѣ Фурманъ, когда ему самому было уже 53 года. Эта женитьба имѣла громадное вліяніе на все его послѣдующее творчество. Рубенсъ увѣковѣчилъ красоту Елены въ безчисленномъ множествѣ чудныхъ картинъ: онъ писалъ съ нея портреты во всѣхъ видахъ, и она же служила ему моделью для библейскихъ и миѳологическихъ сюжетовъ. Солнечное сіяніе, чудныя краски этихъ картинъ — все это отблескъ того счастья, которое далъ ему этотъ бракъ. Очаровательный характеръ Елены, уютная домашняя обстановка среди дѣтей, которыми подарила его вторая жена, ея общественные таланты сильно привязывали художника къ молодой женщинѣ, но, повидимому, еще большее обаяніе имѣла для него ея физическая красота. Прекрасное молодое тѣло, полныя формы, свѣжесть блондинки, бархатистая кожа неотразимо влекли его къ ней. Красота ея побуждала его къ новому и новому изученію натуры, внушала ему жажду дѣятельности и силу творчества, которая все только возрастала до самой смерти его. Картины этого періода являются наиболѣе совершенными созданіями Рубенса. Онѣ исполнены такой жизнерадостности, отличаются такой легкостью концепціи, такимъ роскошнымъ колоритомъ, такъ полны солнца и радости, что поистинѣ служатъ отраженіемъ того счастья, которое давала ему Елена Фурманъ. Одной изъ прекраснѣйшихъ и наиболѣе характерныхъ картинъ этого періода является „Праздникъ Венеры“ (въ имп. музеѣ въ Вѣнѣ). Мотивъ взятъ Рубенсомъ у Тиціана, знаменитую картину котораго „Жертвоприношеніе Венерѣ“ (нынѣ въ музеѣ дель Прадо въ Мадридѣ) онъ копировалъ. Но Рубенсъ такъ передалъ эту тему, что его произведеніе почти не напоминаетъ картины великаго венеціанца. Безумное веселье, необузданное опьяненіе чувствъ, охватившее этихъ людей, приближающихся къ статуѣ богини Любви, которой они приносятъ жертвы, дивная роскошь пейзажа, разлитое всюду сіяніе солнечнаго свѣта, — все это производитъ несравнимое по пышности и радости впечатлѣніе.

Петръ Павелъ Рубенсъ. „Праздникъ Венеры“

Императорскій королевскій музей въ Вѣнѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ПИТЕРЪ ПАУЛУСЪ РУБЕНСЪ

(PETER PAULUS RUBENS)

РОД. ВЪ ЗИГЕНѢ ВЪ 1577 Г.; УМ. ВЪ АНТВЕРПЕНѢ ВЪ 1640 Г.

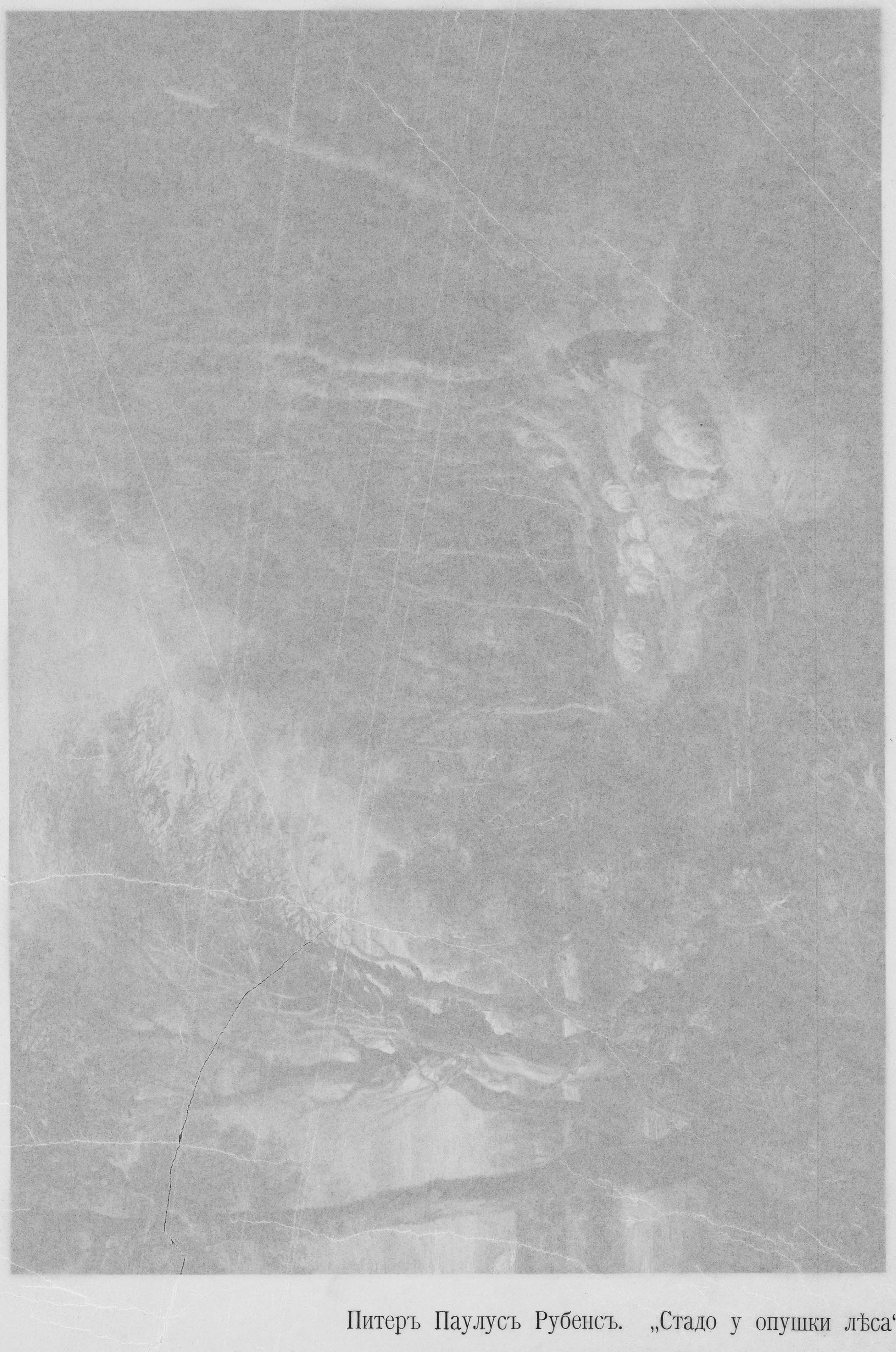
ФЛАМАНДСКАЯ ШКОЛА

СТАДО У ОПУШКИ ЛѢСА

Нигдѣ художественные принципы и широта стиля Рубенса не выразились такъ ярко, какъ въ пейзажахъ, число которыхъ гораздо значительнѣе, чѣмъ думаютъ, такъ какъ они разсѣяны по многимъ галлереямъ и частнымъ коллекціямъ. Оригиналъ предлагаемой нами геліогравюры, изображающій лѣсистую мѣстность со стадомъ овецъ на берегу ручья, находится въ громадномъ, но очень строгомъ по выбору картинъ, собраніи графа Карлейля въ замкѣ Говардъ. Обыкновенно Рубенсъ любитъ переносить на полотно далекіе горизонты съ массой разнообразныхъ деталей: горами, долинами, берегами моря и рѣкъ, лѣсами и полями. На этотъ же разъ онъ изобразилъ скромный и интимный мотивъ, заимствованный у родной природы. Тѣмъ не менѣе, благодаря подчеркнутости композиціи и красокъ, благодаря усиленному ритму въ которомъ сплетаются всѣ формы, картина производитъ то же грандіозное впечатлѣніе, какъ и прочіе его пейзажи. Корявые стволы, утрированныя очертанія, богатая скàла красокъ и ихъ сопоставленіе, потоки солнечнаго свѣта, его рефлексы, проникающіе въ самую глубь тѣнистой чащи и дѣлающіе эти тѣни прозрачными; зеркальная поверхность ручья, въ которомъ съ такой ясностью отражаются берега; мягкій вечерній воздухъ и — въ видѣ стаффажа — опирающійся на посохъ пастухъ — все это вмѣстѣ, какъ въ общемъ, такъ и въ деталяхъ, сообщаетъ картинѣ тотъ чудный приподнятый лиризмъ, который свойствененъ вообще всѣмъ произведеніямъ великаго мастера.

В. Б.

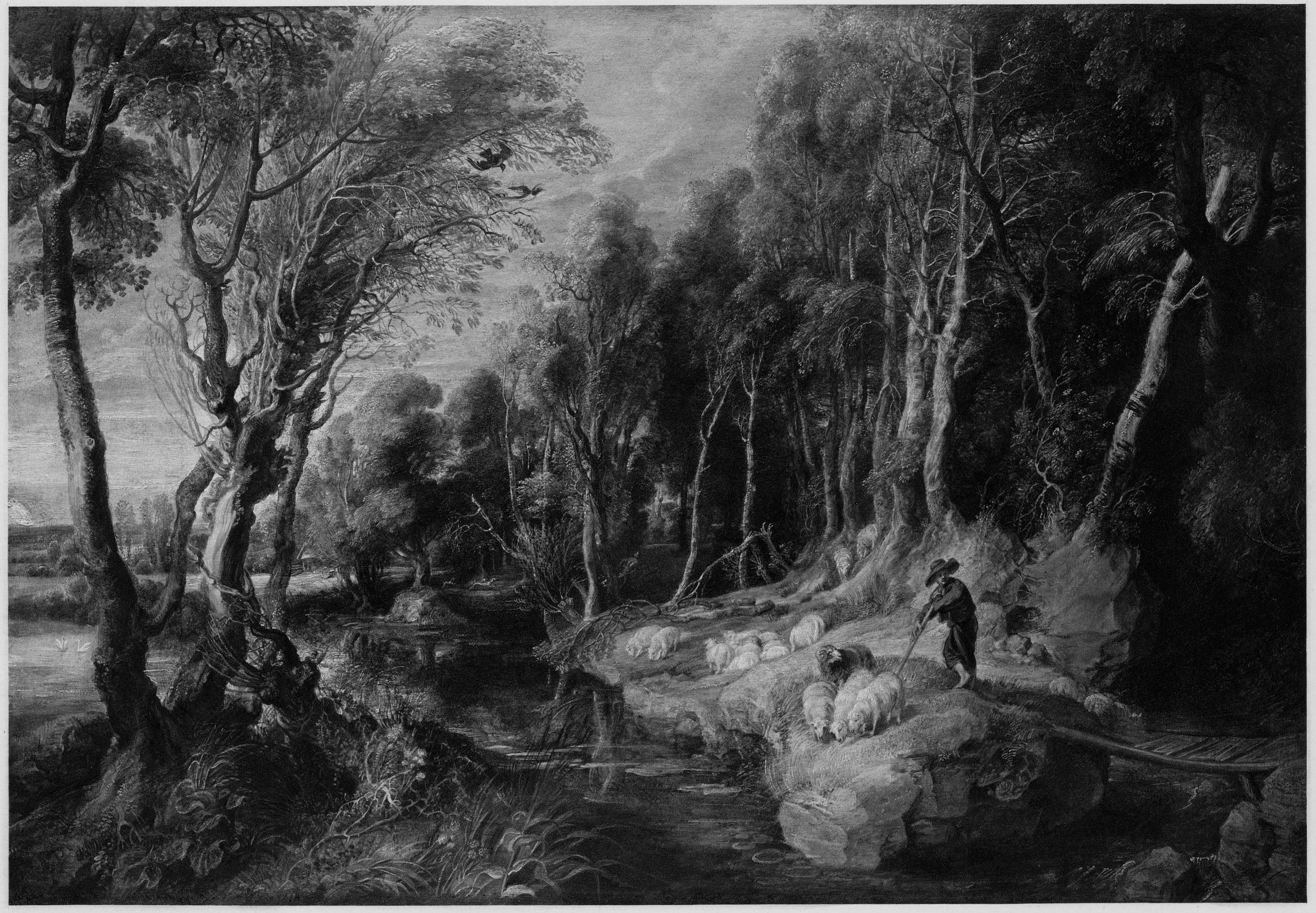
89



Питеръ Паулусъ Рубенсъ. „Стадо у опушки лѣса“

Собраніе картинъ графа Карлейля въ Кастль Говардѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ФРАНСУА БУШЭ

(FRANÇOIS BOUCHER)

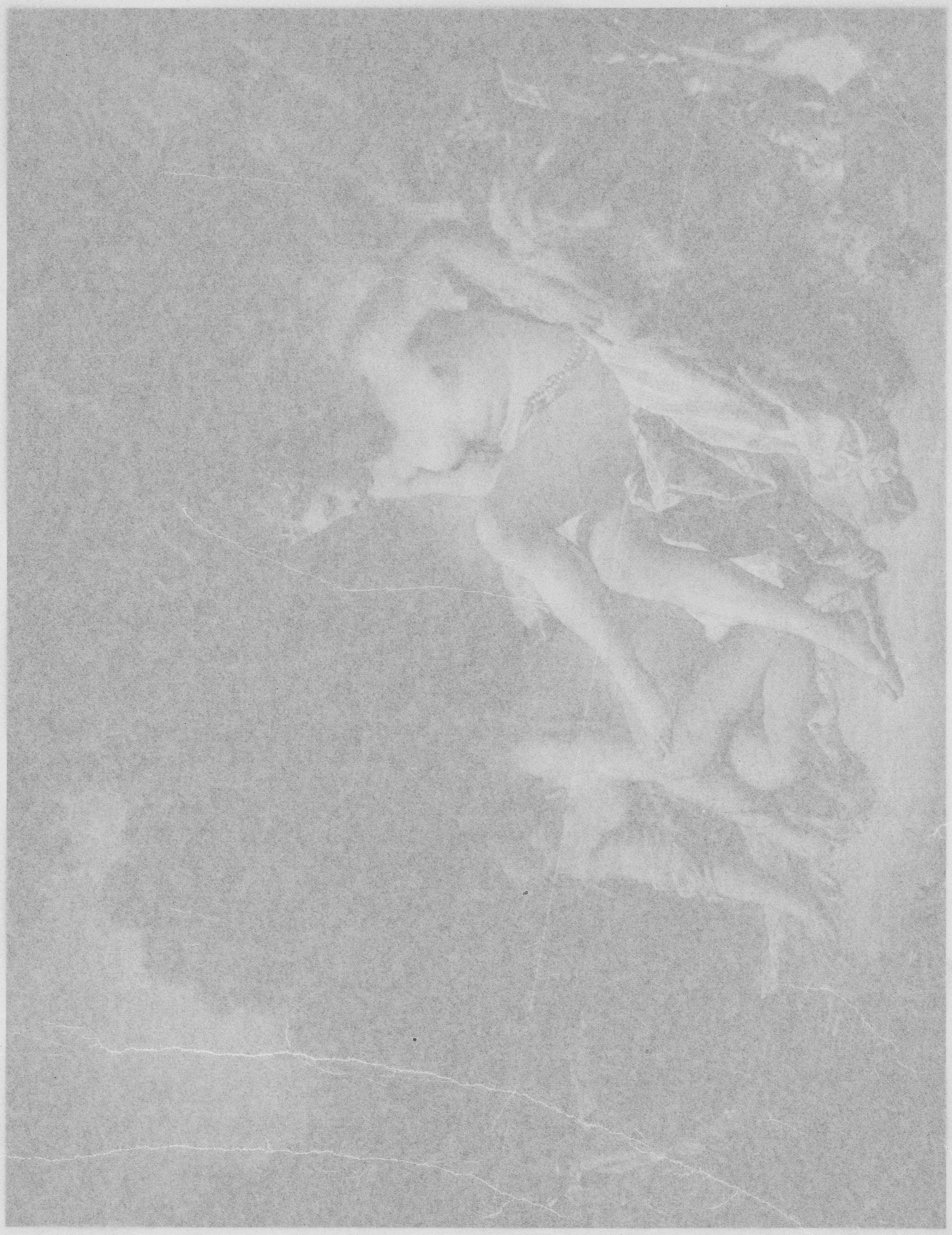
РОД. ВЪ ПАРИЖѢ, ВЪ 1703 Г.; УМ. ТАМЪ ЖЕ, ВЪ 1770 Г.

ФРАНЦУЗСКАЯ ШКОЛА

ДІАНА ПОСЛѢ КУПАНЬЯ

Восемнадцатое столѣтіе во Франціи — вѣкъ разнузданности нравовъ, легкомыслія, погони за внѣшнимъ блескомъ и чувственными наслажденіями. Характеръ этой эпохи ярко отразился во всѣхъ отрасляхъ тогдашняго искусства, особенно въ живописи, стиль которой сдѣлался крайне условнымъ, жеманнымъ, декоративнымъ, ласкающимъ взоры, но не вобуждающимъ возвышенныхъ идей и глубокаго чувства. Несмотря на свою декоративность, вся французская живопис XVIII-го вѣка, такъ сказать, измельчала, хотя и въ иномъ родѣ, чѣмъ на столѣтіе болѣе старое голландское искусство: мѣсто большихъ картинъ серіознаго содержанія заняли картинки съ игривыми миѳологическими, аллегорическими и пасторальными сюжетами, и гобелены, тканыя картины, которыя, какъ очень идущія къ убранству богатыхъ домовъ, и теперь пользуются большимъ почетомъ.

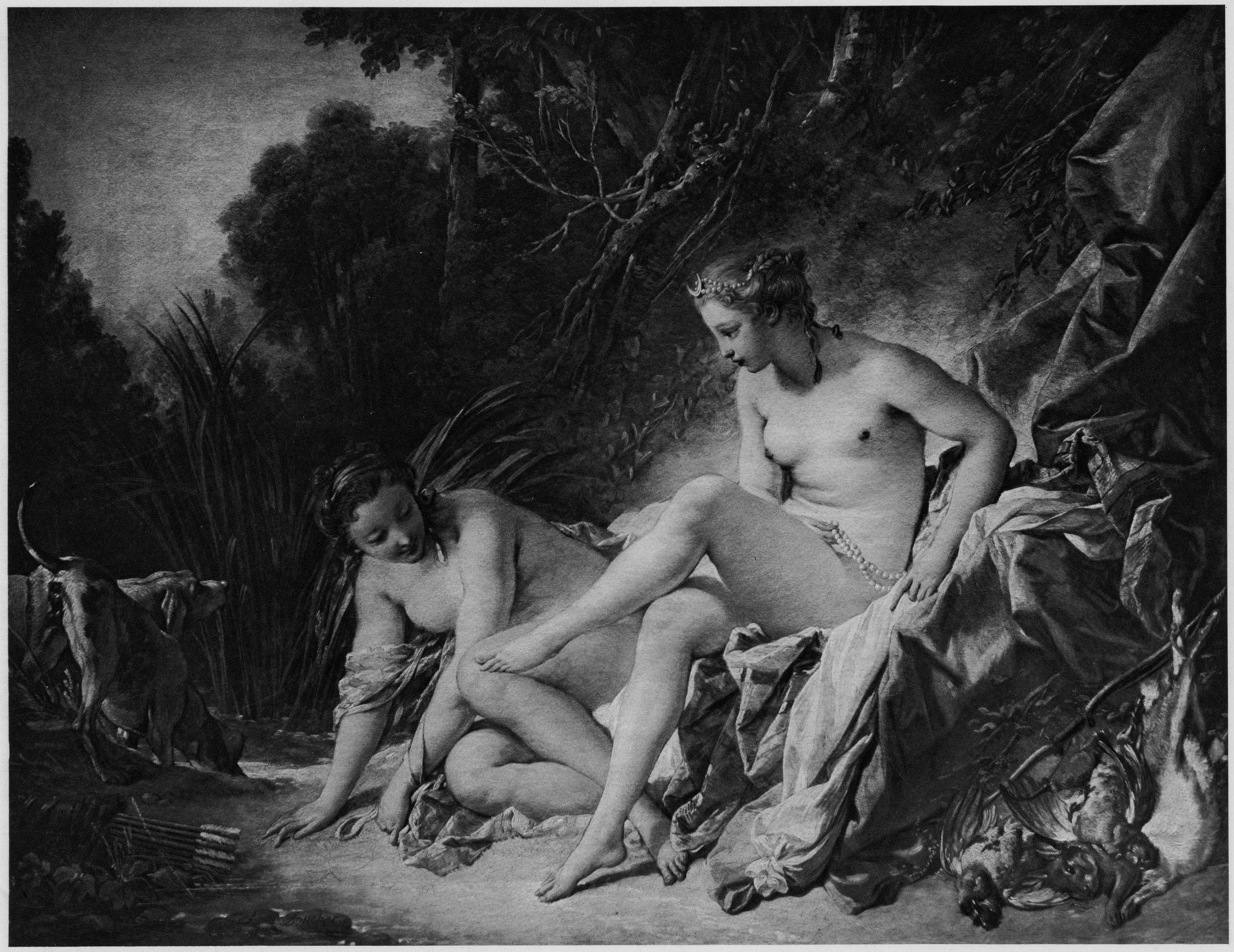
Одинъ изъ главныхъ представителей этого направленія французской живописи — Франсуа Бушэ, ученикъ Лемуана, художникъ большого таланта, платившій, однако, дань своему времени переиначиваньемъ натуры и стремленіемъ прельщать красотою своихъ композиціи, рисунка и красокъ. Онъ долгое время, при Людовикѣ XV-мъ, стоялъ во главѣ гобеленовской мануфактуры и самъ писалъ эскизы для приготовлявшихся большихъ ковровъ. Характеръ гобеленовъ имѣютъ и его картины, отличающіяся вообще роскошной и ясной концепціей, нарядной свѣжестью тоновъ, веселой игрой свѣта, виртуозностью исполненія — всѣмъ, что какъ нельзя болѣе способно дѣлать чувственно-прекрасными, пикантными его богинь, нимфъ и театральныхъ пастушекъ. Однако главное достоинство даже лучшихъ изъ картинъ Бушэ заключается въ ихъ декоративности. Граціозна по мотиву и по формамъ, но поверхностна въ отношеніи замысла также и знаменитая картина Луврскаго музея, воспроизведенная въ нашей фотогравюрѣ.



Франсуа Буше. „Діана послѣ купанья“

Лувръ въ Парижѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ЖАНЪ АНТУАНЪ ВАТТÒ

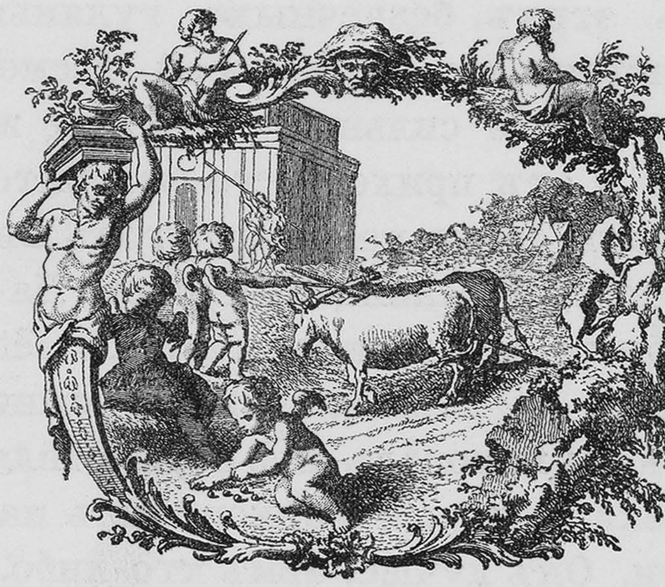
РОД. ВЪ 1684 ВЪ ВАЛАНСЬЕНѢ, УМЕРЪ ВЪ 1721 ВЪ НОЖАНѢ

ФРАНЦУЗСКАЯ ШКОЛА

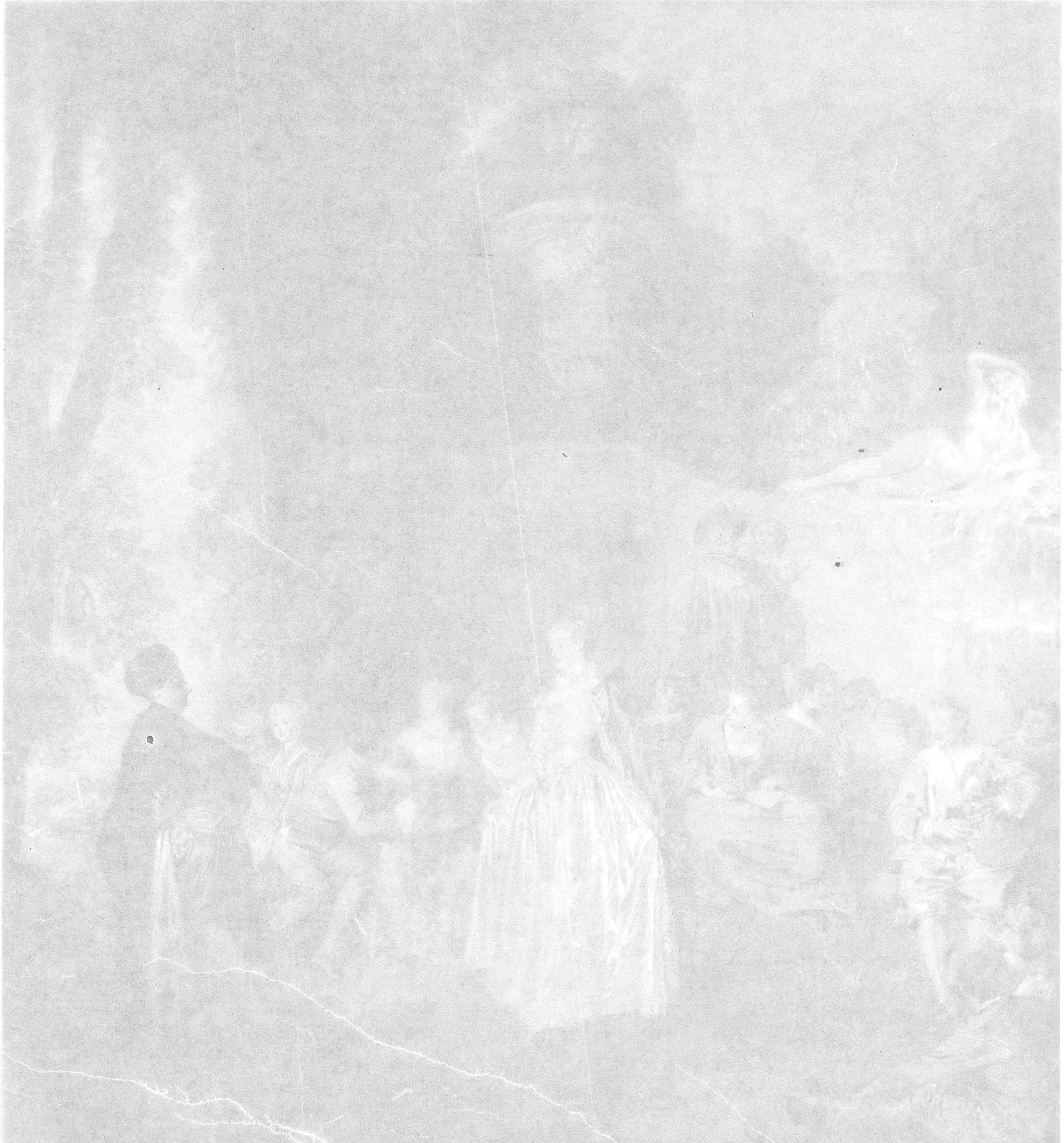
FÊTE VÉNITIENNE

Въ наше время не можетъ повториться то, что французы XVIII в. называли fête champêtre — веселые праздники среди тишины и простоты сельской природы. Для этого наше время слишкомъ сковано законами приличія и суровымъ общественнымъ мнѣніемъ. Тогда же въ этихъ безпечныхъ гуляньяхъ и играхъ искала забвенія французская аристократія, у которой всемогущество королевской власти отняло болѣе серьезные и сильные интересы жизни. Вѣдь все зависѣло отъ произвола короля и отъ прихоти его фаворитокъ. Приходилось утѣшаться веселыми праздниками среди полей и луговъ въ ясные солнечные дни. Принцесса Луиза Орлеанская, красавица актриса Ла-Монтанъ, маркиза де Параберъ и другія дамы были затѣйщицами этихъ fêtes galantes. Въ лицѣ художника Ваттò онѣ нашли не только ловкаго режиссера, который своимъ искусствомъ рисовать костюмы помогалъ имъ осуществлять ихъ изящныя грёзы, но также и поэта-художника, который увѣковѣчилъ на полотнѣ эти мимолетныя сцены веселья и радости. Онъ лучше, чѣмъ кто-либо, съ неподражаемой граціей умѣлъ передать солнечные лучи, скользящіе по зеленой муравѣ, по атласнымъ платьямъ и нѣжнымъ дамскимъ личикамъ. Онъ концентрируетъ свѣтъ на одной точкѣ, большею частью въ серединѣ картины, какъ, напримѣръ, въ прилагаемой „Fête vénitienne“ на платьѣ танцующей дамы, и оттуда разсѣеваетъ его по сторонамъ, гдѣ онъ постепенно замираетъ въ темной зелени кустовъ. Но прежде, чѣмъ исчезнуть, лучъ свѣта загорается еще въ нѣжномъ румянцѣ дамъ, цѣпляется за пестрыя шляпы и ленты кавалеровъ или сверкаетъ въ струяхъ фонтановъ, останавливается на мгновеніе на бѣлыхъ статуяхъ, на вазахъ парка и таетъ въ глубинѣ картины. Не только солнце, но и краски имѣютъ большое значеніе у Ваттò. Онѣ всегда свѣтлы и ярки. Киноварь, карминъ, желтая и свѣтло-голубая играютъ восхитительными оттѣнками. Рѣзкихъ тоновъ и черныхъ тѣней вы не увидите. Художникъ накладываетъ тѣни только красками, хотя для яркихъ точекъ охотно употребляетъ бѣлила. Такъ какъ все въ цѣломъ должно производить впечатлѣніе нѣжнаго веселья и безпечной радости, то Ваттò избѣгаетъ слишкомъ яркихъ и сильныхъ эффектовъ.

Скажемъ нѣсколько словъ о самомъ художникѣ. Глядя на картины Ваттò, можно бы подумать, что это былъ жизнерадостный весельчакъ, вполнѣ наслаждавшійся изображаемыми имъ праздниками. Однако, въ дѣйствительности это былъ угрюмый, болѣзненный человѣкъ, который безучастно наблюдалъ эти сверкающіе кристаллы жизненнаго пира богатыхъ. Выходецъ французской Фландріи, родины Брейгеля, Тенирса и др., онъ перенесъ ихъ сельскіе мотивы въ жизнь знатныхъ парижанъ. Но еще раньше того его вниманіе было привлечено пестрой толпой солдатчины, а также странствующими комедіантами-итальянцами. Подобные сюжеты и воспроизводили его первыя жанровыя картины. Позднѣйшимъ матеріаломъ ему послужила жизнь парижскаго высшаго свѣта. Картины свои Ваттò всегда быстро и смѣло бросалъ на полотно; но множество его этюдовъ съ натуры показываютъ, какъ много даже самый геніальный художникъ долженъ трудиться, чтобы достигнуть совершенства.



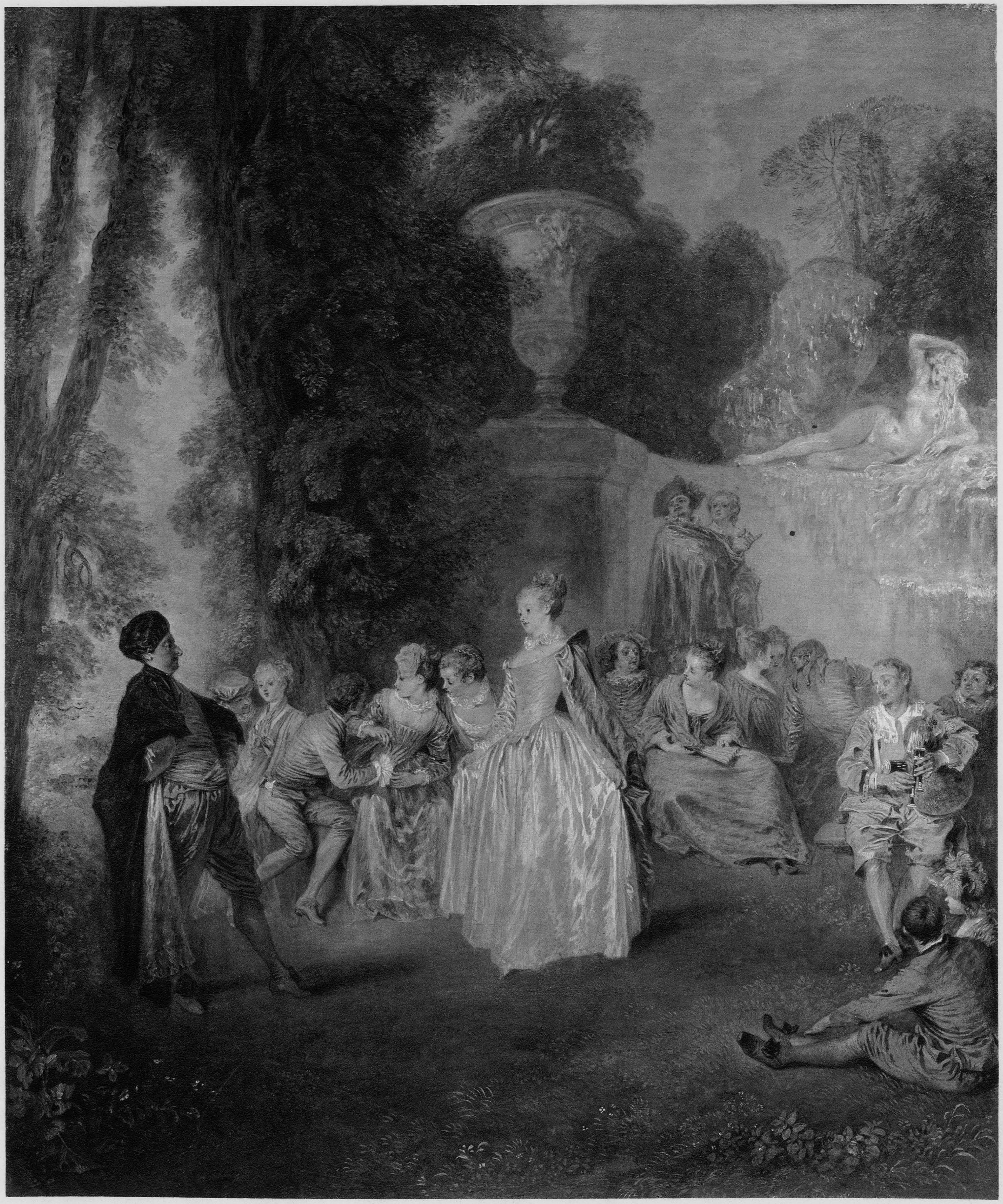
91



Жанъ Антуанъ Ватто. „Fête vénitienne“

Національная галлерея въ Эдинбургѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



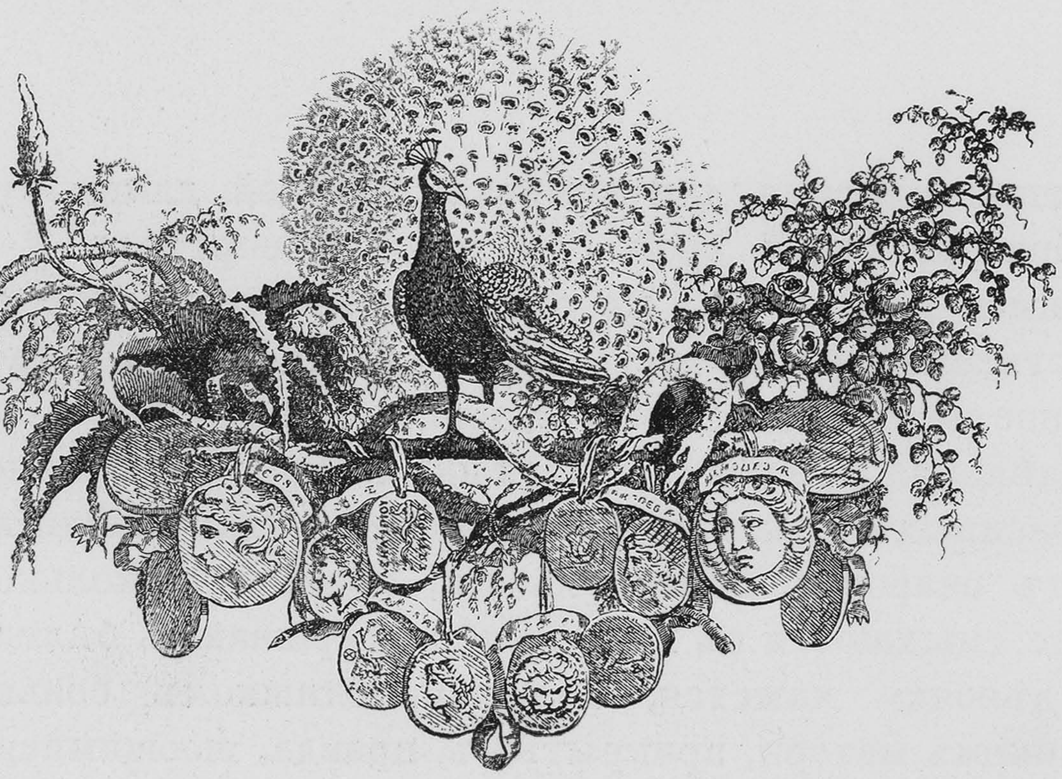
ЕЛИЗАВЕТА ЛУИЗА ВИЖЕ́-ЛЕБРЁНЪ

РОД. ВЪ ПАРИЖѢ 16 АПРѢЛЯ 1755 Г., УМ. ТАМЪ ЖЕ 30 МАРТА 1842 Г.

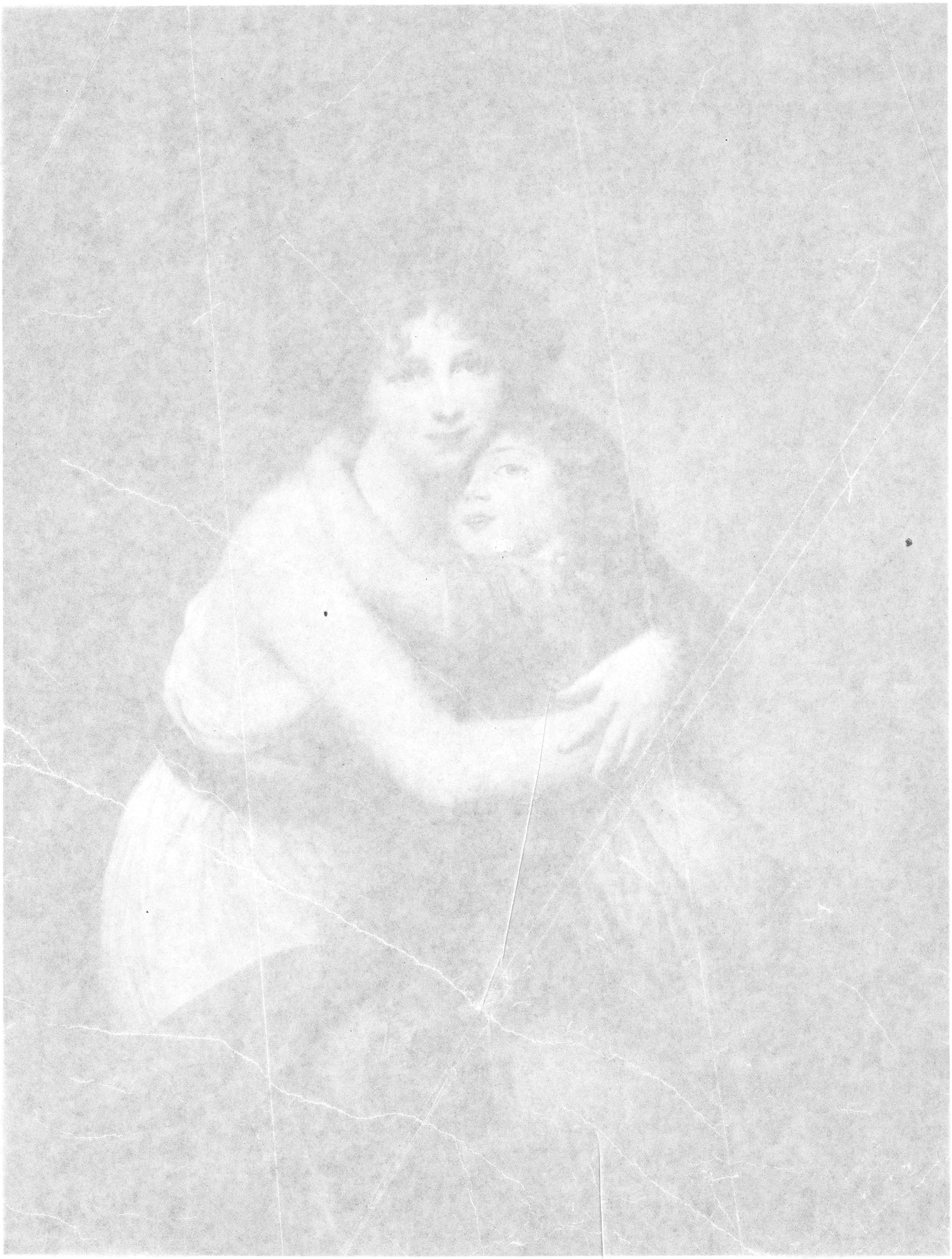
ФРАНЦУЗСКАЯ ШКОЛА

ПОРТРЕТЪ ХУДОЖНИЦЫ И ЕЯ ДОЧЕРИ

Прелестная картина для комнаты молодой дамы: красивая женщина изобразила здѣсь свой собственный портретъ и портретъ горячо любимой дочери ... Не знаешь, что прекраснѣе въ этой картинѣ: чувственная ли прелесть прекрасныхъ формъ, или такъ ярко выраженное материнское счастье, или, наконецъ, столь остроумная манера письма. Неподдѣльная радость свѣтится изъ сіяющихъ, отлично нарисованныхъ, большихъ и красивыхъ глазъ матери и дочери. — На мягкихъ полуоткрытыхъ губахъ играютъ очаровательныя улыбки; тонкія, нѣсколько прямолинейныя верхнія губы не смыкаются съ нижними, а открываютъ бѣлизну зубовъ. Лицо ласкающейся дѣвочки кажется, пожалуй, слишкомъ большимъ рядомъ съ изящнымъ личикомъ матери, прикрытымъ, правда, вьющимися прядями волосъ, которыя спускаются до самыхъ бровей. Картина эта по духу принадлежитъ еще къ XVIII в., но многое, какъ-то отсутствіе пышныхъ складокъ, однотонный фонъ, строгія, спокойныя линіи складокъ и прекрасныхъ рукъ, напоминаютъ произведенія болѣе поздней эпохи — напр., портретъ г-жи Рекаміе работы Давида. По своей же миловидности и граціи портретъ этотъ чрезвычайно близокъ къ „жанровымъ“ портретамъ Грёза, Фрагонара и въ особенности англичанъ: Рейнольдса, Ромнэ, Гопнера и др. — Одного этого произведенія достаточно, чтобъ понять всемірную извѣстность г-жи Лебрёнъ. Въ немъ есть что-то общее съ настроеніемъ весенняго дня, когда все освѣщено яснымъ и веселымъ солнцемъ. Прелестная, совершенно естественная миловидность молодой женщины и юная свѣжесть дѣвочки переданы безъ малѣйшей напыщенности, безъ шаблонной позы, съ очаровательной, нѣсколько неловкой, нѣсколько ребяческой искренностью. Не вдаваясь въ какія-либо мудрствованія, г-жа Лебрёнъ, со свойственной женщинамъ простотой, передала здѣсь свою мысль яснѣе и ярче, нежели то могли бы сдѣлать болѣе глубокомысленные и энергичные художники. Эта картина такого характера, что едва ли можно говорить о ея „значеніи“, точно такъ же, какъ вообще непріятно разбирать и критиковать то, что намъ любо. Въ это произведеніе вложена наивная, чистая радость, отраженіе прекрасной настоящей минуты, безъ мысли о будущемъ, о концѣ. Рядомъ съ этимъ шедевромъ, все остальное, что было сдѣлано художницей, дожившей до сороковыхъ годовъ XIX вѣка, едва ли заслуживаетъ вниманія. Написанъ этотъ портретъ въ 1785 г., за 4 года до начала революціи. Принужденная въ смутное время покинуть Парижъ, г-жа Виже-Лебрёнъ объѣхала почти всѣ иностранные дворы, и всюду ей предшествовала ея громкая слава — (уже въ 1783 г. она была избрана членомъ французской Академіи). Въ Россіи она пробыла съ 1795 г. по 1801 г.; въ Россіи же ея единственная дочь вышла замужъ за секретаря графа Чернышева де Нигрисса.



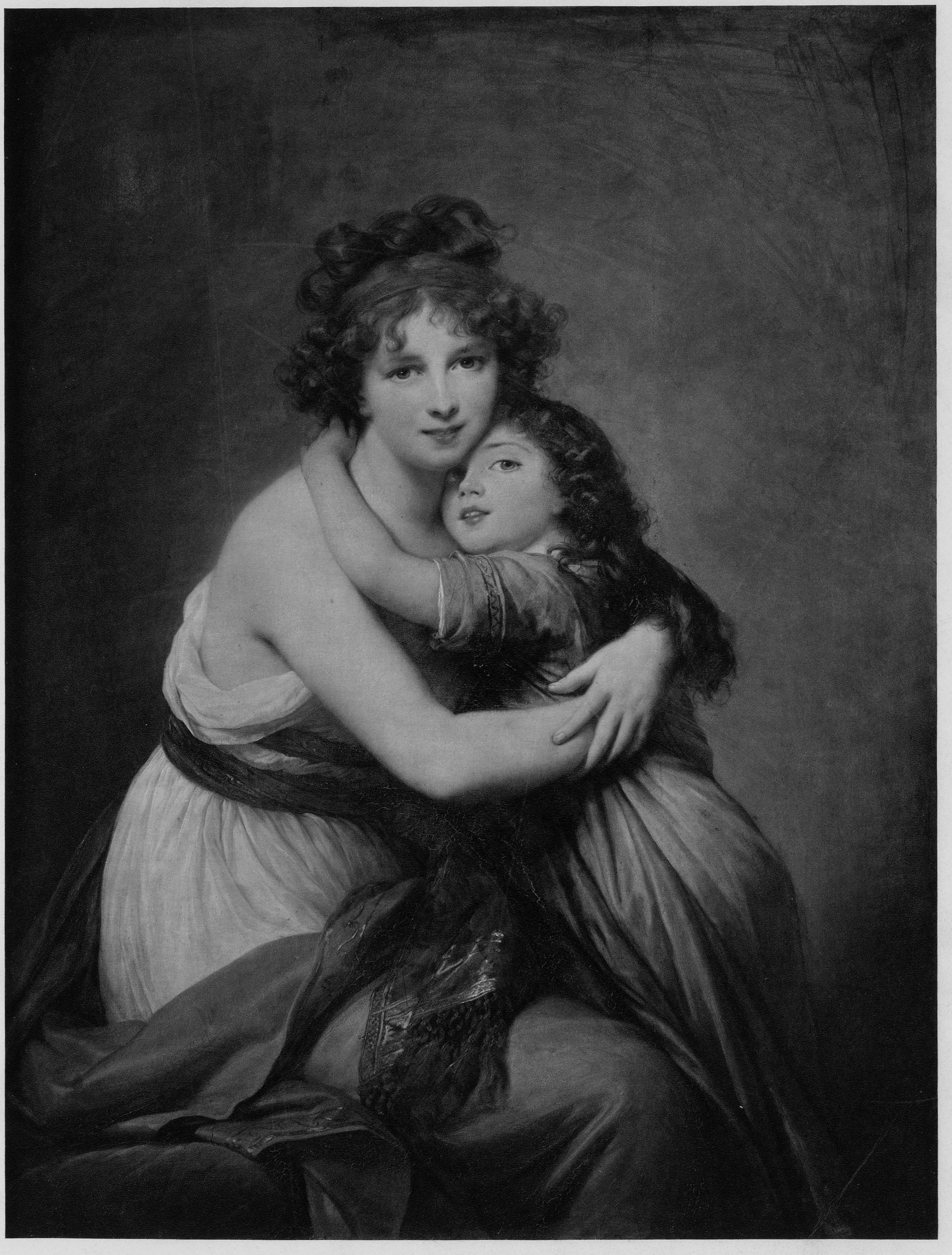
92



Елизавета Луиза Виже́-Лебрёнъ. „Портретъ художницы и ея дочери“

Лувръ въ Парижѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ЖАНЪ-БАТИСТЪ ГРЁЗЪ

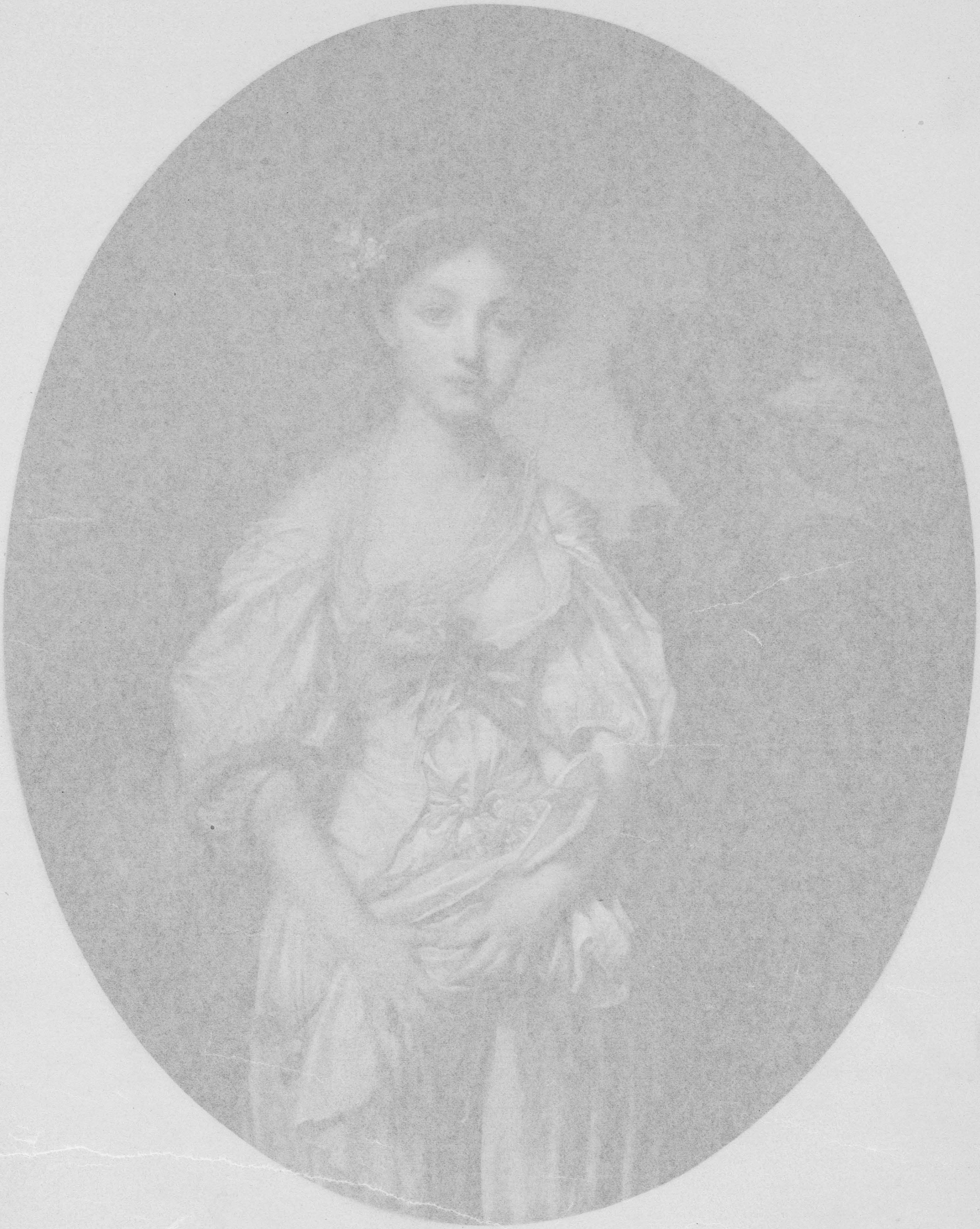
(JEAN BAPTISTE GREUZE)

РОД. ВЪ ТУРНЮ, БЛИЗЪ МАКОНА, ВЪ 1725 Г.; УМ. ВЪ ПАРИЖѢ, ВЪ 1815 Г.

ФРАНЦУЗСКАЯ ШКОЛА

РАЗБИТЫЙ КУВШИНЪ

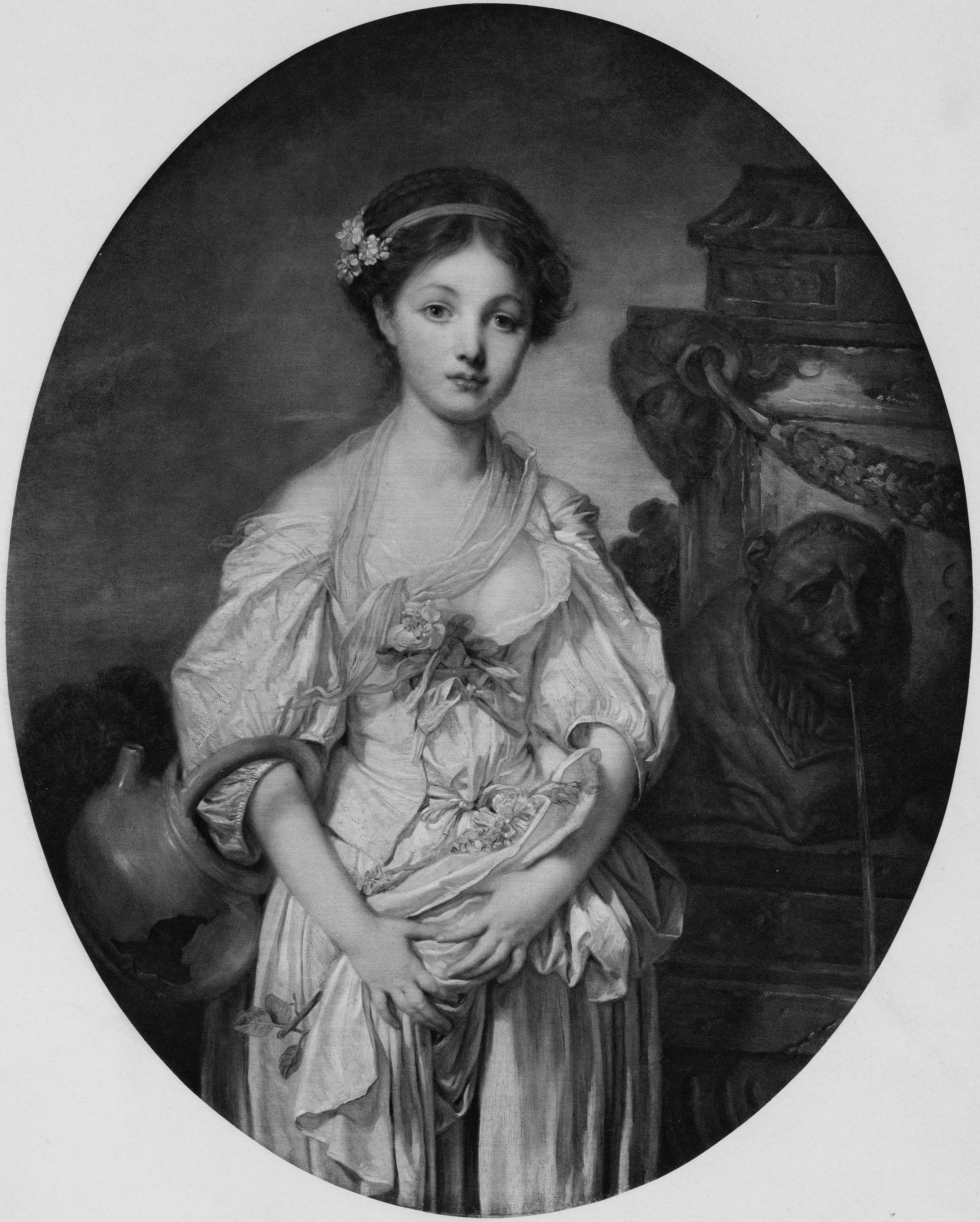
Давно всѣ знаютъ, что вещи рѣдко пріобрѣтаютъ извѣстность вслѣдствіе своего дѣйствительно историческаго значенія. Великое всегда выше пониманія массы общества, которая требуетъ не монументальнаго, а привлекательно-граціознаго. Съ этой точки зрѣнія, „Разбитый кувшинъ“ Грёза несомнѣнно долженъ войти въ составъ коллекціи любителей искусства. То, что хочетъ сказать эта хорошенькая дѣвочка, едва ли понятно каждому: во всякомъ случаѣ — ничего особенно серіознаго и глубокаго. Блестящій свѣтъ падаетъ на ея мягкую кожу, подернутую нѣжнымъ пушкомъ, и на свѣтлое, легкое платье. Яркіе цвѣты играютъ въ складкахъ приподнятой юбки. Неосторожная дѣвочка, доставая воду изъ колодца, забавлялась кувшиномъ, въ который хотѣла поставить цвѣты, и разбила его. Она огорчена и испугана, но не до такой степени, чтобы убѣжать и расплакаться гдѣ-нибудь въ уголкѣ. Кувшиновъ вѣдь много на свѣтѣ. Она смотритъ на насъ полузастѣнчиво, полурастерянно, но и съ любопытствомъ. Въ сильной примѣси чувственности заключается замѣчательный контрастъ съ тѣмъ, что собственно хотѣлъ выразить Грёзъ, старавшійся, согласно духу своего времени, морализировать въ искусствѣ подобно тому, какъ Руссò и Дидрò морализировали въ литературѣ. Отъ придворной живописи высшаго свѣта, fêtes champêtres и fêtes galantes Ваттò и Ланкрè, онъ перешелъ къ сценамъ изъ буржуазной жизни. Его большія картины — въ Луврскомъ музеѣ находится цѣлый рядъ его сценъ изъ народнаго быта — имѣютъ культурно-историческое значеніе. Однако Грёзъ смотритъ на свою задачу не такъ серіозно, какъ смотрѣли художники Возрожденія на реализмъ и какъ современное искусство смотритъ на изображеніе горя и нищеты. Картины Грёза всегда слегка напоминаютъ костюмныя сцены, разыгрываемыя дамами высшаго круга. Одежда на его простыхъ буржуазкахъ кажется свѣжею, не поношенною. Шелковое платье на нашей дѣвочкѣ, очевидно, также не приходило въ соприкосновеніе ни съ какимъ грубымъ предметомъ, не носилось во время какой-либо тяжелой работы, отъ которой не пострадали и нѣжныя ручки милашки. Въ ея лицѣ вы не найдете признаковъ дѣйствительнаго огорченія. Плѣнительные свѣтлые тона въ дрожащемъ сфумато, нѣжные переливы бѣлыхъ бликовъ на шелковой ткани, на округленныхъ формахъ мягкаго, полнаго тѣла — все это наслѣдство Ваттò и Бушэ и какъ нельзя больше подходитъ къ такимъ прелестнымъ дѣвическимъ фигурамъ, къ смѣющимся или сентиментально-патетическимъ дѣтскимъ головкамъ, которыя выходили изъ-подъ кисти Грёза несчетное число разъ. Къ свѣжести и наивности этихъ бѣлокурыхъ головокъ, этихъ розовыхъ личикъ, этихъ розовыхъ губокъ примѣшиваются кокетливость и слащавая чувственность. Въ 1769 г. Грёзъ, въ качествѣ „нравоописательнаго художника“, сдѣлался членомъ Парижской Академіи. Несмотря на то, что его произведенія доставляли ему большія деньги, онъ умеръ въ бѣдности, испытавъ на старости лѣтъ нищету, которую издали наблюдалъ въ народной жизни и воспроизводилъ своею кистью.



Жанъ Батистъ Грёзъ. „Разбитый кувшинъ“

Лувръ въ Парижѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



КЛОДЪ ЖЕЛЛЕ, ПРОЗВ. ЛЕ ЛОРРЭНЪ

(CLAUDE GELLÉE, LE LORRAIN)

РОД. ОКОЛО 1600 Г. ВЪ ШАМПАНЬИ; УМ. ВЪ 1682 Г. ВЪ РИМѢ

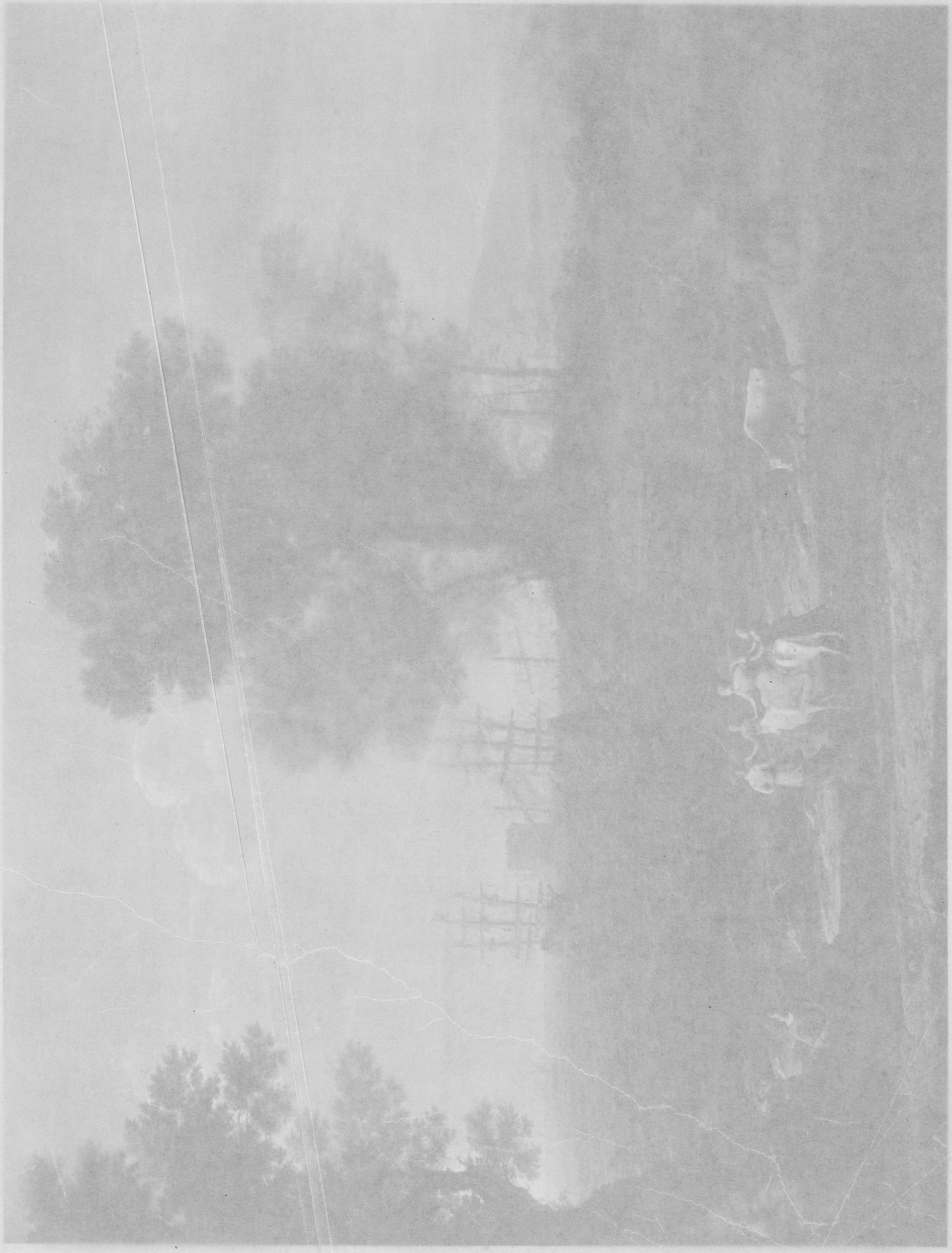
ФРАНЦУЗСКАЯ ШКОЛА

ВЕЧЕРЪ НА БЕРЕГУ МОРЯ

Клодъ Желлэ учился и работалъ въ Римѣ, гдѣ протекла почти вся его жизнь. Онъ былъ ученикомъ Агостино Тасси. Въ своихъ пейзажахъ Лоррэнъ стремился не столько къ детальной передачѣ природы, сколько къ выраженію ея поэтическаго настроенія, стараясь произвести впечатлѣніе контрастными эффектами свѣта и тѣни, а также грандіозной красотой линій и прочувствованной разработкой плановъ.

Когда англійскій пейзажистъ Тернеръ завѣщалъ лондонской Національной галлереѣ нѣсколько прекрасныхъ картинъ Лоррэна съ условіемъ, чтобы его собственные два пейзажа всегда висѣли рядомъ съ произведеніями французскаго мастера, многіе жаловались на это принудительное условіе, находя, что сосѣдство Тернера мѣшаетъ наслаждаться пейзажами Лоррэна. Теперь же, когда Тернеръ вошелъ въ моду и нашелъ себѣ много подражателей между современными художниками, Лоррэнъ почти забытъ, считается устарѣлымъ, и, пожалуй, нѣкоторые почитатели „англійскаго Лоррэна" потребуютъ удаленія изъ лондонской галлереи картинъ французскаго художника, чтобы онѣ не мѣшали восхищаться произведеніями Тернера. Но передъ безпристрастнымъ судомъ исторіи Лоррэнъ стоитъ неизмѣримо выше Тернера. Его правдивые и полные настроенія пейзажи, несмотря на свою стилизованную композицію, производятъ гораздо большее впечатлѣніе, нежели загроможденныя, фантастическія и утрированныя картины Тернера. Къ сожалѣнію, многія картины Лоррэна потемнѣли, другія пострадали отъ чистки; нѣкоторые пейзажи сильно загромождены постройками или судами въ гавани. Однако, картины, подобныя воспроизведенному нами пейзажу „Вечеръ на берегу моря", производятъ самое чарующее впечатлѣніе красотой линій, прозрачной далью, передачей свѣта и воздуха и удивительнымъ чувствомъ природы, которое нисколько не задушено стилистическими заботами мастера.

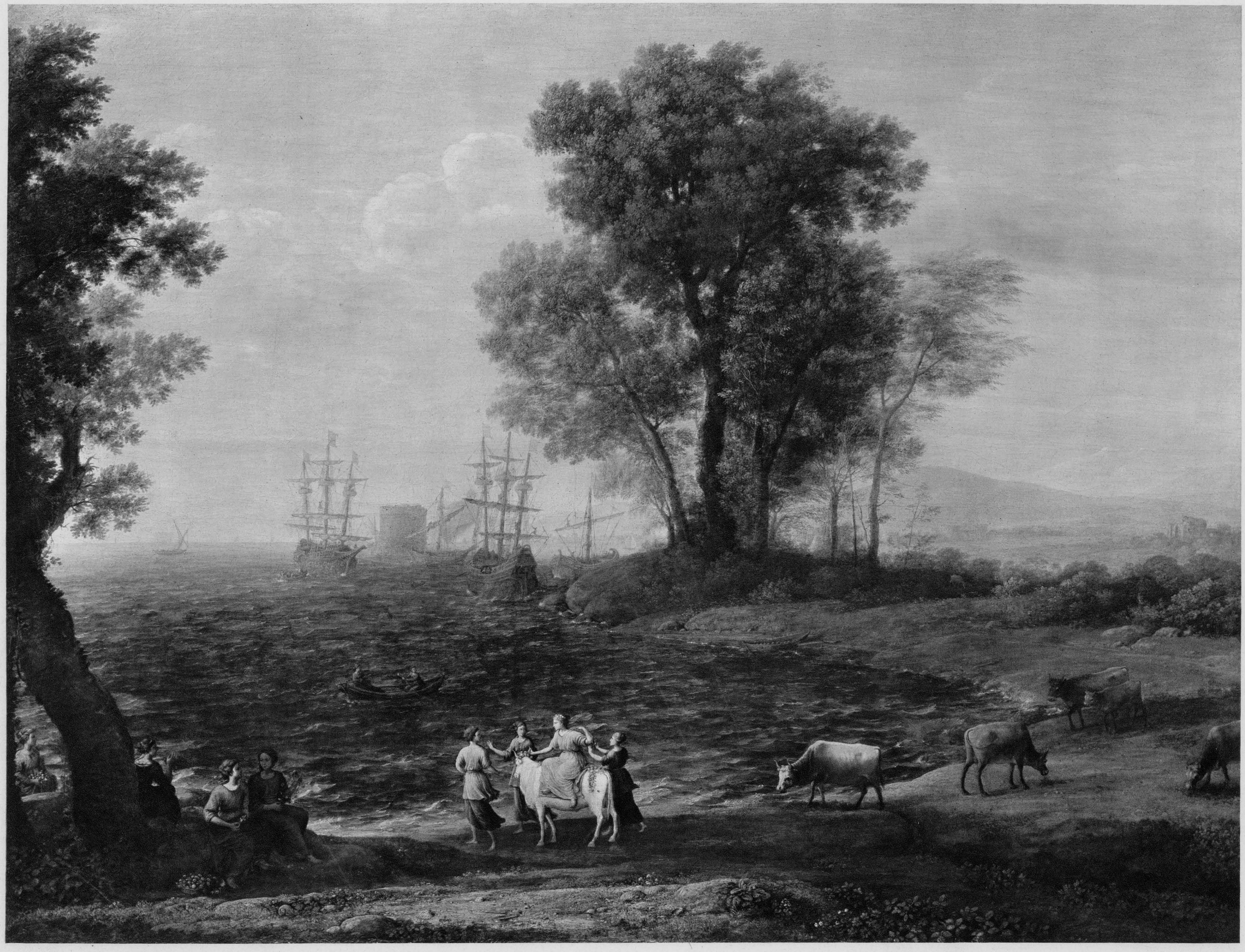
Картины Желлэ, относящіяся къ среднему періоду его дѣятельности, по свѣжей зелени деревьевъ, праздничной ясности колорита и огромному мастерству, могутъ считаться лучшими его произведеніями. Къ таковымъ изъ картинъ этого художника принадлежатъ хранящіяся въ Эрмитажѣ: „Идиллическій пейзажъ“, „Байскій заливъ“, „Утро“ и „Вечеръ“.



Клодъ Желлэ, прозв. Ле Лоррэнъ. „Вечеръ на берегу моря“

Королевская галлерея въ Букингемскомъ дворцѣ въ Лондонѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб



НИКОЛА̀ ЛАНКРЀ

(NICOLAS LANCRET)

РОД. ВЪ ПАРИЖѢ, ВЪ 1690 Г.; УМ. ТАМЪ ЖЕ, ВЪ 1743 Г.

ФРАНЦУЗСКАЯ ШКОЛА

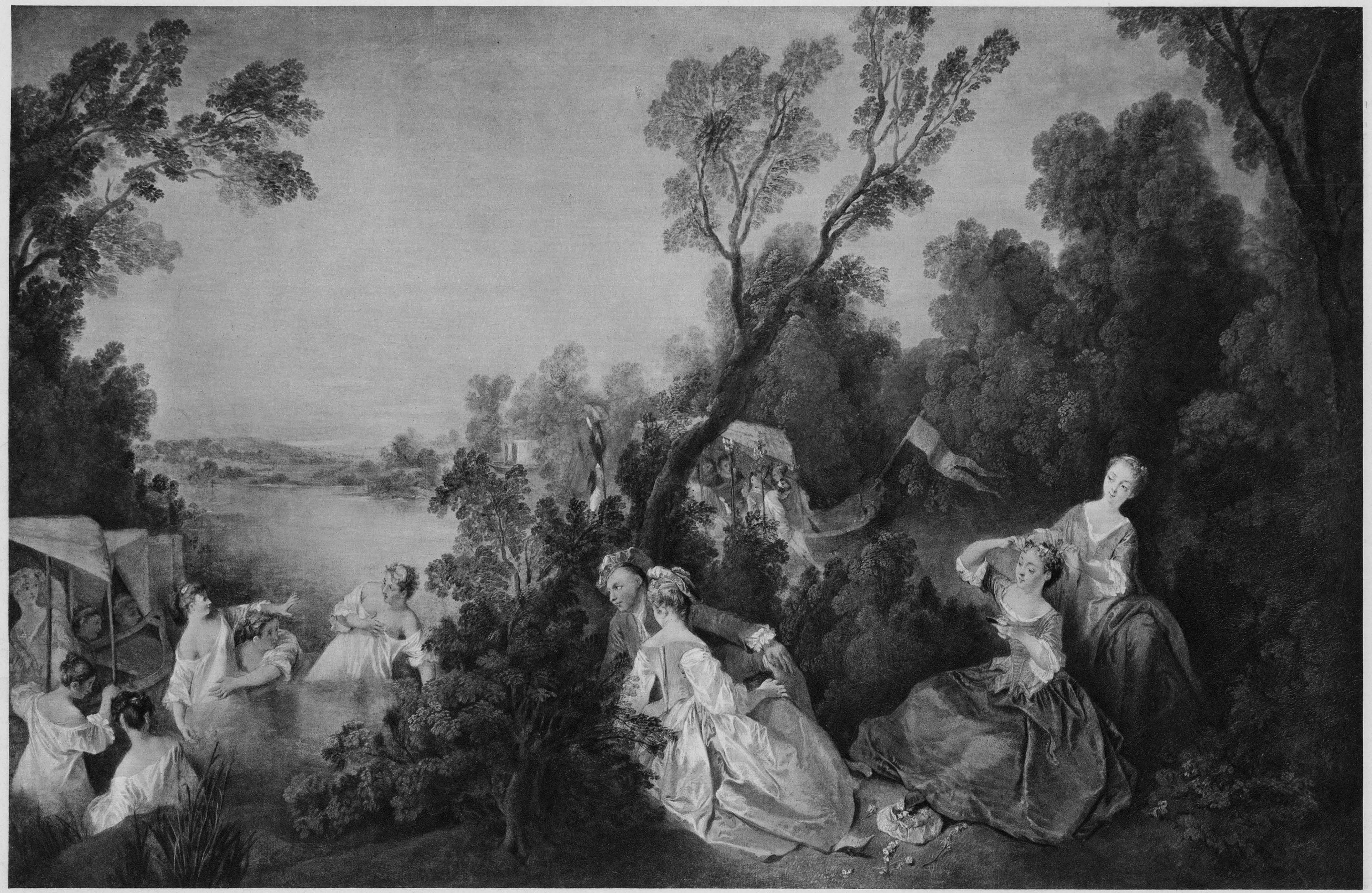
СЕЛЬСКІЙ ПРАЗДНИКЪ

Въ новѣйшее время Манѐ и Монѐ пробовали ввести снова въ живопись сцены, извѣстныя подъ названіемъ „Fêtes champêtres“, изобрѣтенныя венеціанскими мастерами. Манѐ для своей извѣстной картины „Завтракъ въ лѣсу“ взялъ за образецъ „Концертъ на открытомъ воздухѣ“ Джорджоне. Вполнѣ понятно, что французскаго жанриста могъ прельстить нѣжный розовый тонъ красивыхъ женскихъ тѣлъ на фонѣ залитой солнцемъ зелени луговъ и деревьевъ. Но особенно привлекательны картины подобнаго рода, если въ представленной сценѣ участвуютъ, кромѣ женщинъ, и мужчины не въ темныхъ, современныхъ намъ костюмахъ, а въ старинной нарядной одеждѣ яркихъ цвѣтовъ, поющіе звучными, густыми голосами, сливающимися съ нѣжными женскими сопрано. Не столь художественно, какъ венеціанцы, умѣли изображать такія сцены французскіе живописцы XVIII в. Ихъ отношеніе къ трактуемому сюжету, да и самое міровоззрѣніе были совершенно иныя. Мѣсто неподдѣльнаго, страстнаго чувства заступила у французовъ пикантность, вмѣсто наивности явилась кокетливая игривость; не только женщины, но и мужчины разряжены у нихъ, какъ куклы, и кажется, что также и они набѣлены, нарумянены; во всемъ видна преднамѣренность, тогда какъ у Джорджоне много настоящей поэзіи и мечтательной страстности. У Ланкрѐ, какъ и въ самомъ стилѣ рококо, чувственный мотивъ играетъ главную роль, на первомъ планѣ — нарядъ и кокетство. Въ его картинѣ, налѣво, хорошенькія дѣвушки изъ лучшаго общества весело купаются, направо, другія одѣваются послѣ купанья. О прелести хорошо развитого женскаго тѣла почти нѣтъ и помина: на свѣжія, пухленькія тѣла купальщицъ художникъ накинулъ сорочки, позволяющія, однако, догадываться о формахъ этихъ тѣлъ. Особенно пикантно сопоставленіе свѣтлыхъ красочныхъ тоновъ; слѣва, надъ свѣтлой поверхностью воды, блестятъ формы нѣжнаго женскаго тѣла, окутаннаго складками бѣлыхъ рубашекъ; справа, выдѣляется на фонѣ кустовъ группа уже одѣтыхъ дамъ, пестрѣя разноцвѣтными шелковыми костюмами. Тамъ — мягкія крупныя формы надъ рѣзкими бликами воды, здѣсь — затянутыя въ корсеты фигуры, холодно-блестящія краски платьевъ и мягкій фонъ. Деревья и кусты намѣренно, для контраста, написаны закругленными и пушистыми. Ланкрѐ, хотя и самый талантливый изъ послѣдователей Ваттò, не владѣетъ его умѣньемъ выдерживать единство освѣщенія, составляющее первое условіе для достиженія свѣтового эффекта при полусвѣтѣ. Его картины слабѣе картинъ Ваттò какъ по композиціи, такъ и по колориту, болѣе прозрачному и вялому, переходящему въ синевато-зеленоватый общій тонъ. У него все сводится къ пикантной игрѣ прозрачныхъ тоновъ, и нѣтъ сознательнаго стремленія къ художественной игрѣ свѣтотѣнью.

Никола̀ Ланкрѐ. „Сельскій праздникъ“

Собраніе картинъ А. Кута, въ Лондонѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ЖЕГАНЪ ФУКЭ́

(JEHAN FOUCQUET)

РОД. ОКОЛО 1415 Г. ВЪ ТУРѢ, УМ. ОКОЛО 1480 Г. ВЪ ПАРИЖѢ

ФРАНЦУЗСКАЯ ШКОЛА

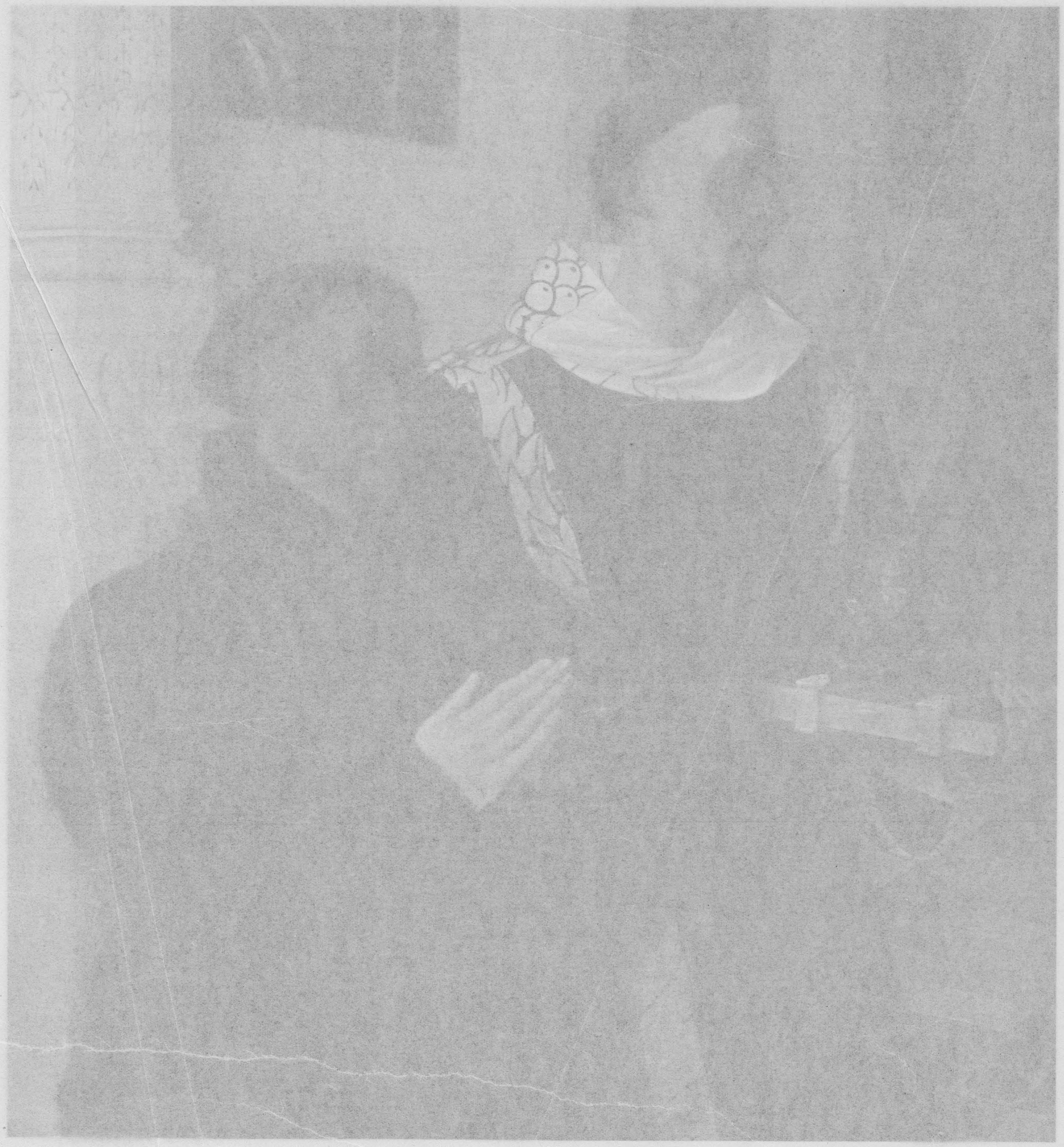
ПОРТРЕТЪ ЭТІЕНА ШЕВАЛЬЕ́

Совсѣмъ еще недавно французская школа до XVII в. казалась столь незначительнымъ эпизодомъ исторіи искусства, что ея почти не касались. Въ наше время это отношеніе измѣнилось. Труды французскихъ ученыхъ по изслѣдованію источниковъ отечественнаго искусства, увѣнчавшіеся изумительной выставкой „примитивовъ" въ 1904 г., съ полной убѣдительностью доказали, что французская школа XV вѣка должна отнынѣ занимать по меньшей мѣрѣ одинаковое положеніе съ нѣмецкой и немногимъ уступаетъ старымъ нидерландцамъ. Въ слѣдующемъ же вѣкѣ, если французамъ и некого поставить рядомъ съ такимъ гигантомъ, какъ Дюреръ, то во всякомъ случаѣ въ сферѣ портретистики Гольбейнъ имѣетъ себѣ соперниковъ въ лицѣ Клуэ, Корнеля Ліонскаго и прочихъ тончайшихъ мастеровъ.

Одна фигура Жегана Фукэ, придворнаго художника Карла VII и Людовика XI, стоитъ того, чтобы отнестись къ французской школѣ съ величайшимъ вниманіемъ. Правда, Фукэ развился подъ вліяніемъ нидерландцевъ, работавшихъ при Бургундскомъ дворѣ, правда, въ немъ можно указать и нѣкоторые слѣды его знакомства съ раннимъ ренессансомъ (Фукэ посѣтилъ Италію въ 1443 г.), но Фукэ все же остается вполнѣ законченной и обособленной личностью съ чѣмъ-то характерно французскимъ въ своей манерѣ. Національныя черты можно видѣть въ той уравновѣшенности, въ той любви къ упрощенію, въ тѣхъ поискахъ стиля, въ томъ тонкомъ и нѣжномъ пониманіи природы, которыя сказываются какъ въ его портретахъ, такъ, въ особенности, въ его геніальныхъ миніатюрахъ, въ которыхъ Фукэ, несмотря на крошечный размѣръ, поднимается на такую высоту мистики и достигаетъ такой эпической силы, какихъ не найти ни у одного художника германскихъ школъ и которыми отличаются лишь произведенія „латинянъ": Фра Беато, Липпо Липпи и Беноццо Гоццоли. — Во многихъ отношеніяхъ можно указать на связь между сдержаннымъ, умнымъ и поэтическимъ Фукэ и тѣмъ мастеромъ, который считается наиболѣе яркимъ выразителемъ „французскаго духа" въ живописи — Пуссеномъ. Разумѣется, послѣдній всецѣло подчиненъ классицизму, а первый воспитался на тѣхъ художественныхъ формулахъ, которыя принято объединять подъ общимъ названіемъ готики. Но это различіе касается внѣшности ихъ искусства, въ глубинахъ же они близки. И у Фукэ, какъ у Пуссена, все обусловлено поисками ритма, огромнымъ пониманіемъ природы и, наконецъ, какой-то поэтичной вдумчивостью, — у Пуссена рѣдко, у Фукэ никогда не переходящей въ разсудочность. И тотъ, и другой не пылкіе темпераменты, не виртуозы, но искусство ихъ зиждется на непоколебимомъ знаніи, безъ тѣни педантизма: оно все есть стройная „умная“ задушевная музыка, достигающая моментами удивительной вдохновенности.

До насъ дошло немного портретовъ Фукэ, но всѣ они отличаются мощнымъ стилемъ и тонкой характеристикой. Воспроизведенный нами портретъ изображаетъ казначея Карла VII Этіена Шевальé, который былъ однимъ изъ главныхъ поощрителей Фукэ и для котораго мастеръ исполнилъ миніатюры молитвенника, красующіяся въ музеѣ Шантильи. За жертвователемъ стоитъ его святой патронъ Стефанъ. — Нашъ портретъ служилъ вплоть до конца XVIII в. лѣвой створкой диптиха, правая створка котораго „Мадонна, окруженная силами небесными“ (Антверпенскій музей), считается портретомъ метрессы короля и покровительницы Шевалье — знаменитой Агнесы Сорель. — Въ Берлинскій музей картина пріобрѣтена отъ фамиліи Брентано, въ собственности которой находились и миніатюры, купленныя для Шантильи герцогомъ Омальскимъ.

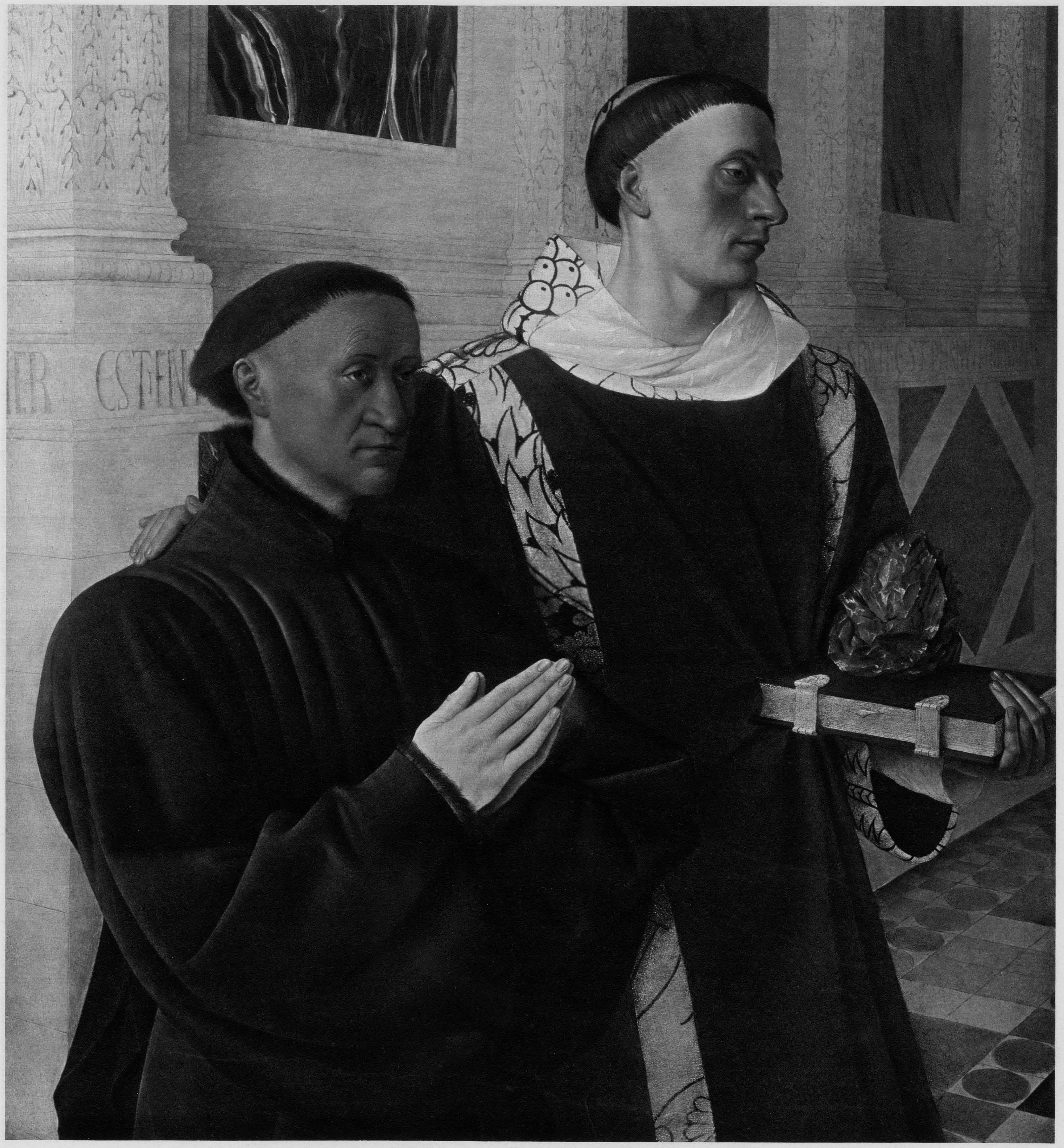
А. Б.



Жеганъ Фукэ. „Портретъ Этіена Шевальé“

Королевскій музей въ Берлинѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



96

ТОМАСЪ ГЭНСБОРО

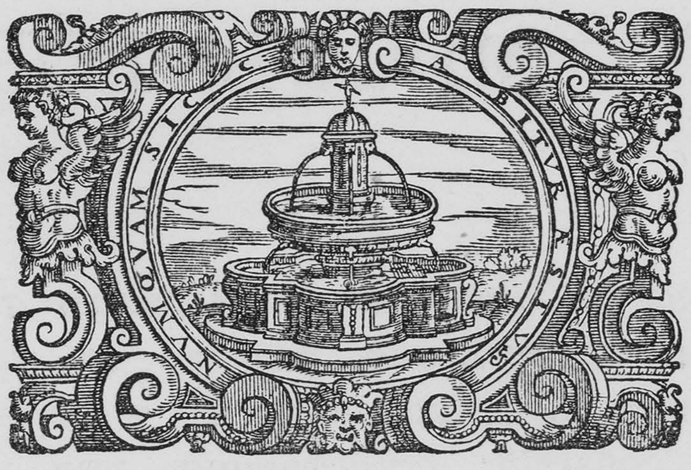
(THOMAS GAINSBOROUCH)

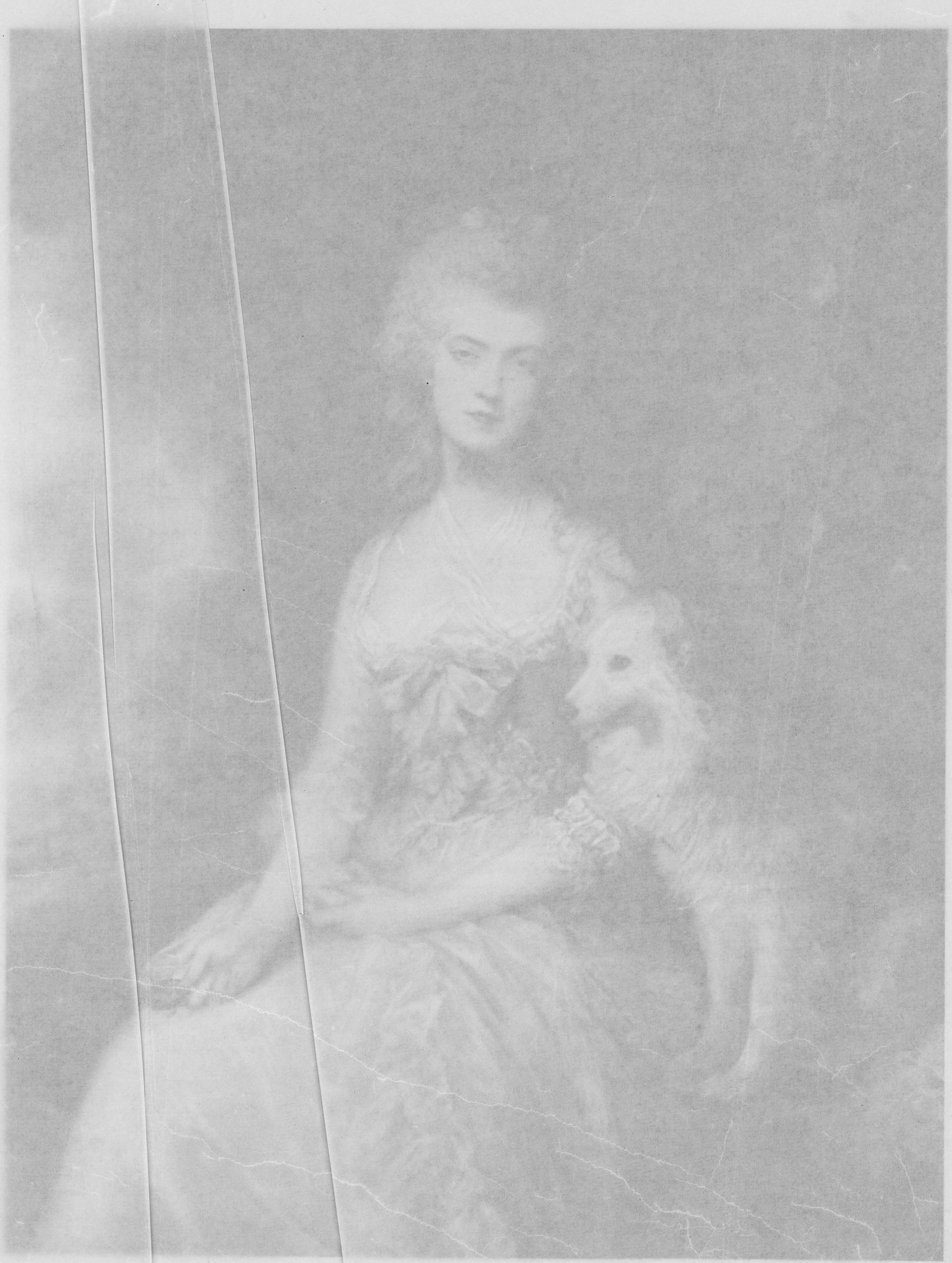
АНГЛІЙСКАЯ ШКОЛА

ПОРТРЕТЪ МИССЪ РОБИНСОНЪ

Нигдѣ искусству не пришлось выдержать такую упорную борьбу, какъ въ Англіи, гдѣ оно, рядомъ съ практической жизнью и политикой, теряло всякое значеніе и служило только для иллюстрированія событій; естественно, что при такихъ условіяхъ искусство лишь весьма медленно могло завоевать себѣ самостоятельное мѣсто. Самыя энергичныя проявленія таланта и стремленія къ созданію національнаго искусства должны были болѣе или менѣе подчиняться требованіямъ времени. Публика требовала портретовъ выдающихся современниковъ, игравшихъ роль въ общественной жизни. И художнику приходилось отказываться отъ своей оригинальности въ угоду модному теченію. Этой великой силѣ долженъ былъ покориться и Гэнсборо, который, казалось бы, былъ призванъ взростить національное искусство на еще дѣвственной почвѣ Англіи. Въ молодости своей Гэнсборо съ альбомомъ въ рукахъ прошелъ всю свою родину, и не Вильсонъ, который обыкновенно считается первымъ англійскимъ пейзажистомъ, а Гэнсборо далъ первые, дѣйствительно англійскіе, этюды съ натуры. Но про него можно сказать, что и онъ не постигъ всей глубины серьезнаго искусства. Будучи восторженнымъ поклонникомъ музыки и самъ хорошимъ музыкантомъ, Гэнсборо увлекался сладкими мечтаніями, и это отразилось на его пейзажахъ и даже на его портретахъ. Но то, что ему недостаетъ въ отношеніи строгой обработки или рѣзко выраженной характеристики, то вполнѣ вознаграждается въ высшей степени деликатнымъ и отвѣчающимъ общему чувству художника настроеніемъ. Гэнсборо любитъ свѣтлые тона: свѣтло-голубой, блѣдно-красный и въ особенности нѣжные переходы отъ мерцающаго свѣта къ мягкимъ полутонамъ. Ничто не выступаетъ впередъ. Фигура всегда строго гармонируетъ съ общимъ тономъ картины; она подчиняется пейзажному фону. Художникъ избѣгаетъ рѣзкихъ линій, сильныхъ контрастовъ и пустыхъ театральныхъ позъ. Естественная простота его портретовъ производитъ весьма симпатичное впечатлѣніе, и мы не видимъ въ нихъ вліянія старыхъ мастеровъ, встрѣчающагося неизмѣнно у Рейнольдса въ каждомъ изъ его безчисленныхъ портретовъ. Гэнсборо никогда не бывалъ на континентѣ и лишь послѣ 30 лѣтъ сталъ изучать ванъ

Дейка, къ которому онъ больше всего и примыкаетъ. Отличнымъ образцомъ оргинальной манеры Гэнсборо служитъ портретъ миссъ Робинсонъ, извѣстной подъ именемъ „Пердиты“, актрисы и возлюбленной принца Уэльскаго, впослѣдствіи короля Георга IV.

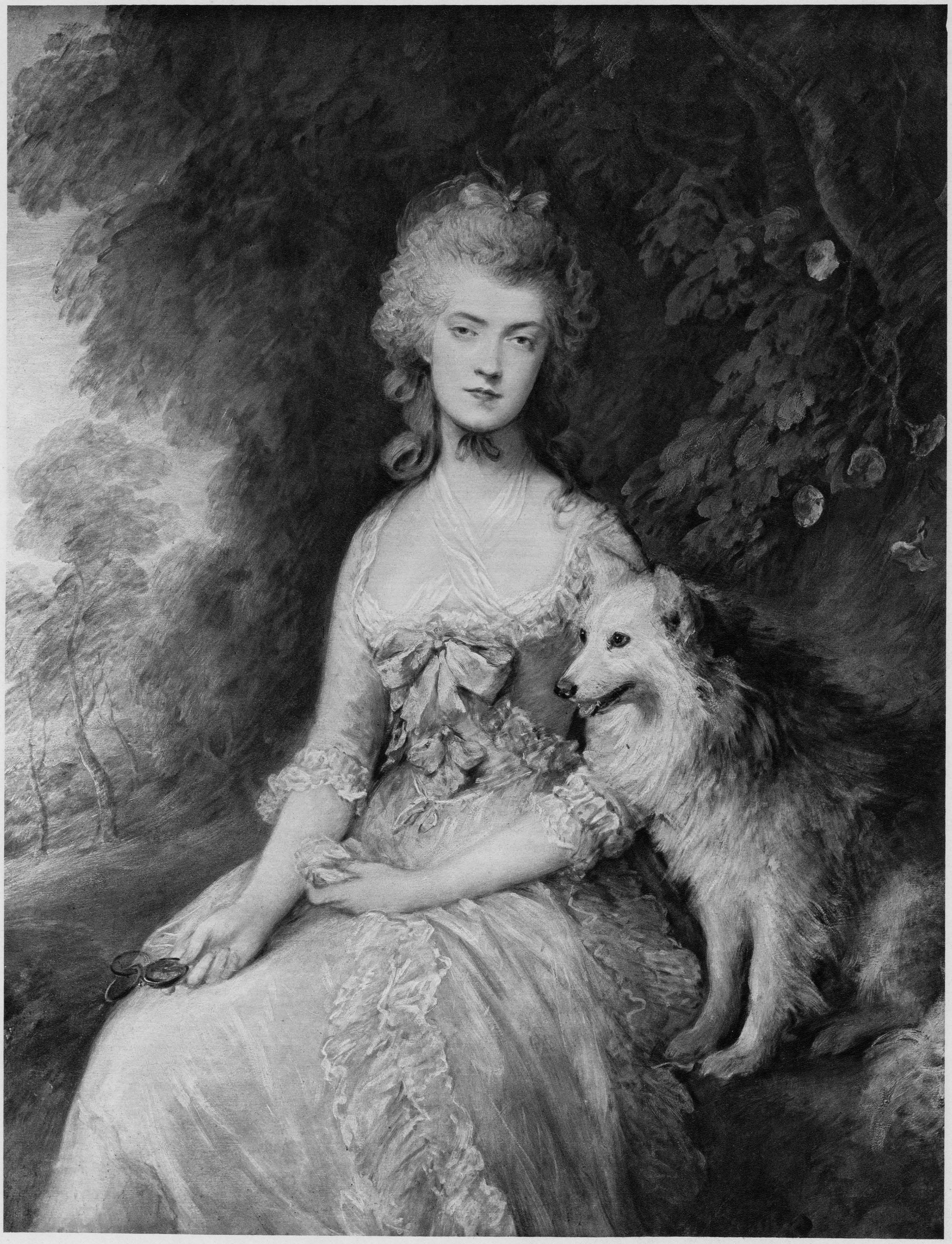




Томасъ Гэнсборо. „Портретъ миссъ Робинсонъ“

Галлерея Р. Уоллеса въ Лондонѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.

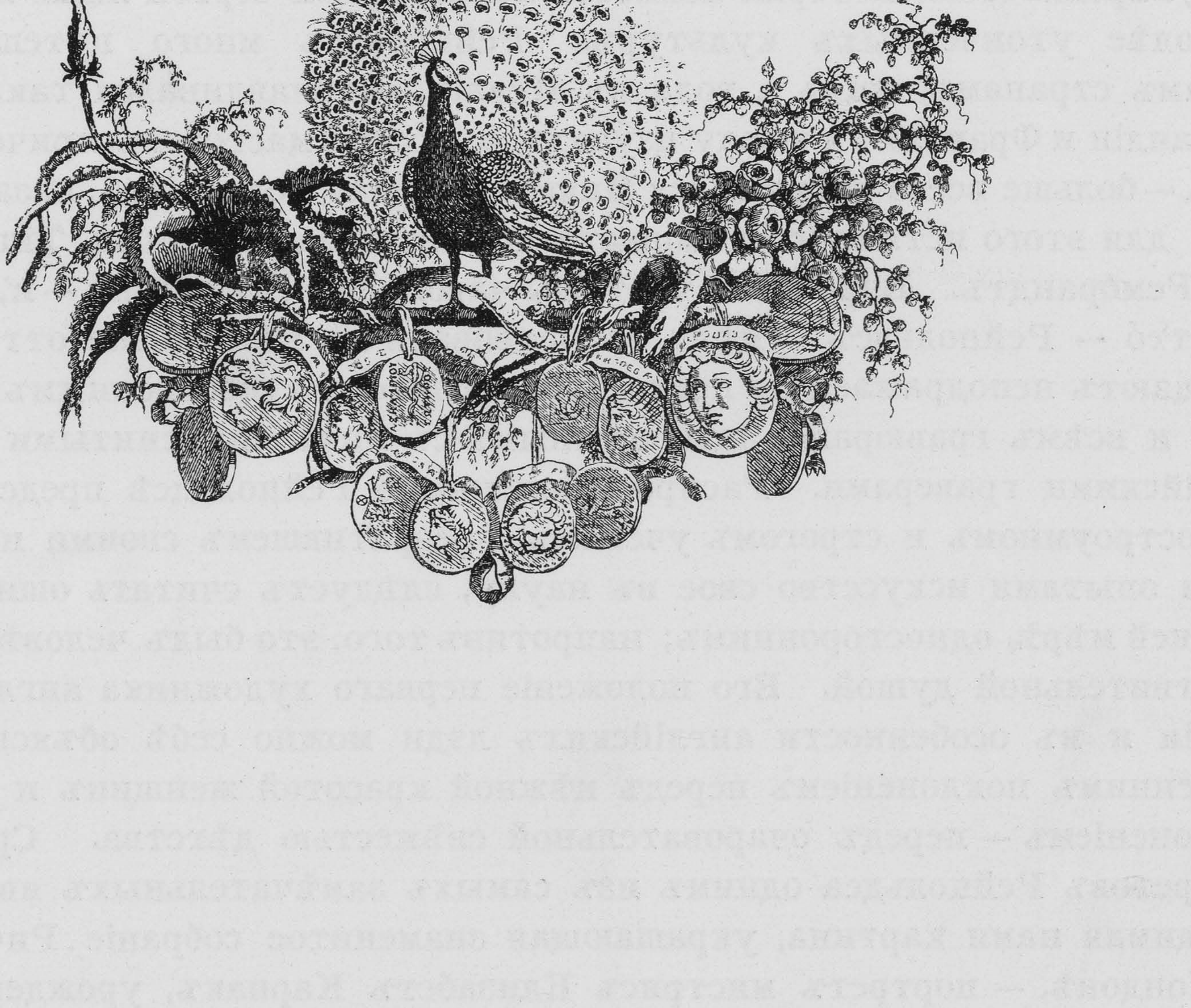


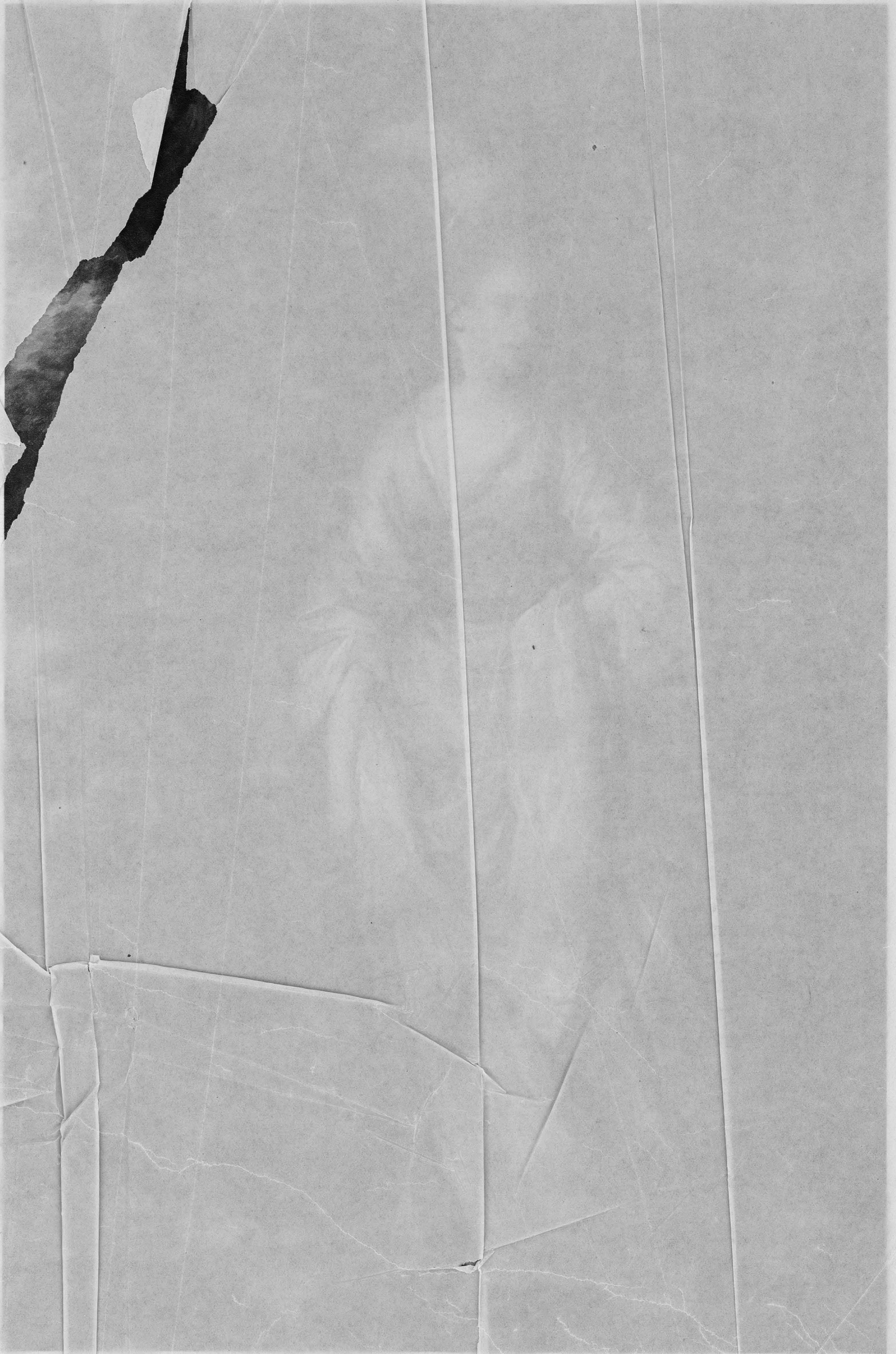
СЁРЪ ДЖОШУА РЕЙНОЛЬДСЪ

РОД. 16 ІЮЛЯ 1723 ВЪ ПЛИМПТОНѢ, УМ. 23 ФЕВРАЛЯ 1792 ВЪ ЛОНДОНѢ

МИСТРИСЪ ЕЛИЗАБЕТЪ КАРНАКЪ

Англія присоединилась къ всемірному художественному концерту не въ годы зачатковъ и поисковъ европейскаго искусства, но въ моментъ высшей точки его развитія и обаянія. Вотъ почему англійскіе мастера, съ Рейнольдсомъ и Генсборо во главѣ, выступаютъ сразу въ такомъ блескѣ и аристократической мощи своихъ дарованій, вотъ почему англійская живопись XVIII в. появляется на международной сценѣ искусства совершенно готовой и зрѣлой, безъ какихъ-либо слѣдовъ трудной борьбы, утомительныхъ поисковъ, — слѣдовъ, сохранившихся во всѣхъ прочихъ школахъ даже много вѣковъ спустя послѣ минованія періода ученія и элементарныхъ опытовъ. Въ особенности замѣтна эта черта въ творчествѣ Рейнольдса, перваго президента основанной въ 1768 г. Королевской Академіи Художествъ. Вся его живопись отмѣчена той нѣсколько холодной, разсчетливой увѣренностью, которая является характерной чертой лишь представителей наиболѣе утонченныхъ культуръ. Рейнольдсъ много путешествовалъ по чужимъ странамъ, жилъ 3 года въ Италіи, останавливался также въ Бельгіи, Голландіи и Франціи — и всюду изучалъ великихъ мастеровъ, причемъ, — странное дѣло, — больше всего восхищался Микель-Анжело, тогда какъ, казалось бы, образцами для этого истиннаго колориста должны были бы быть Тиціанъ, Кореджо или Рембрандтъ. Впрочемъ, у этихъ чародѣевъ свѣтотѣни — и, пожалуй, еще у Ваттó — Рейнольдсъ сумѣлъ заимствовать тѣ нѣжнѣйшіе оттѣнки, которые сообщаютъ неподражаемую прелесть не только его собственнымъ картинамъ, но даже и всѣмъ гравюрамъ, исполненнымъ съ нихъ знаменитыми современными англійскими граверами. Распространенное о Рейнольдсѣ представленіе, какъ объ остроумномъ и строгомъ ученомъ, превратившемъ своими не всегда удачными опытами искусство свое въ науку, слѣдуетъ считать ошибочнымъ и, по крайней мѣрѣ, одностороннимъ; напротивъ того, это былъ человѣкъ съ горячей, чувствительной душой. Его положеніе перваго художника англійской аристократіи и въ особенности англійскихъ лэди можно себѣ объяснить лишь его искреннимъ поклоненіемъ передъ нѣжной красотой женщинъ и еще большимъ поклоненіемъ — передъ очаровательной свѣжестью дѣтства. Среди дамскихъ портретовъ Рейнольдса однимъ изъ самыхъ замѣчательныхъ является воспроизводимая нами картина, украшающая знаменитое собраніе Ричарда Уоллэса въ Лондонѣ, — портретъ мистрисъ Елизабетъ Карнакъ, урожденной Рикеттъ, жены генерала Джона Карнака въ Остъ-Индіи. Нашъ снимокъ, сдѣланный съ гравюры Дж. Р. Смифа 1778 г., даетъ полное представленіе о портретной живописи Рейнольдса. Блестящая, чисто англійская дама одѣта въ тонко сверкающее шелковое платье; ея высокая прическа украшена богатымъ уборомъ изъ перьевъ. Нѣсколькими ударами мазка, съ огромной увѣренностью, но безъ особой теплоты и большого чувства – совершенно въ духѣ остроумнаго и наблюдательнаго темперамента Рейнольдса, — подчеркнуты характерныя черты лица. Съ геніальной легкостью и граціей группируетъ онъ позади высокой, но не классически стройной фигуры дамы крѣпкіе стволы деревьевъ, но деревья эти, — вѣроятно, для вящщаго контраста съ гордой аристократически-сдержанной осанкой дамы, — изображены какъ-бы не вполнѣ стойкими, а погнутыми въ одну и въ другую сторону. Во всякомъ случаѣ преимущественное значеніе въ этой картинѣ принадлежитъ человѣческой фигурѣ, тѣмъ горячимъ, свѣтящимся краскамъ, въ которыхъ она написана. Къ пейзажу же Рейнольдсъ отнесся какъ къ чему-то второстепенному. Не такъ у Генсборо, который все свое предпочтеніе отдаетъ пламенно обожаемой природѣ, а фигуры людей изображаетъ въ сдержанныхъ, почти холодныхъ тонахъ.

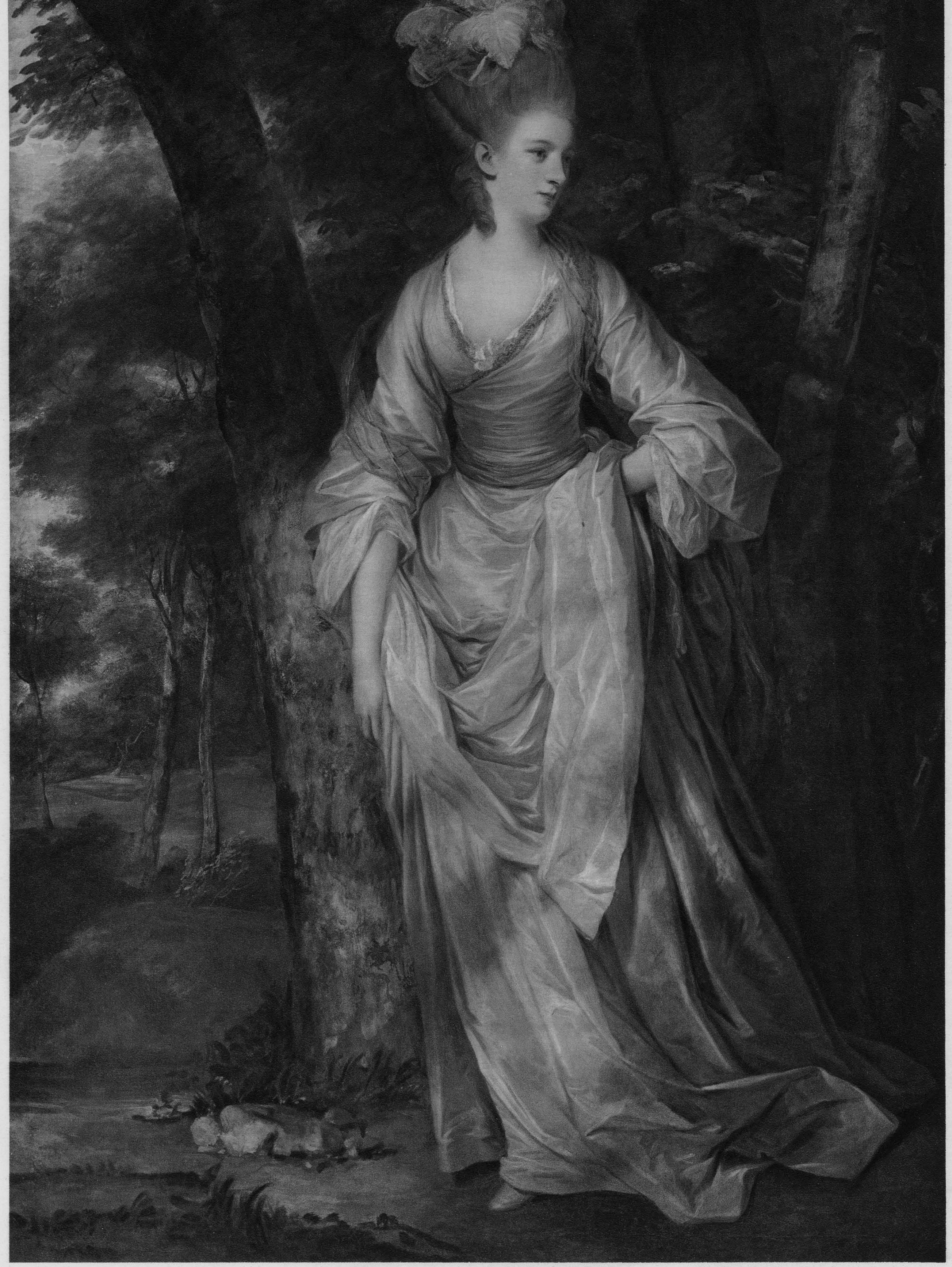




Сёръ Джошуа Рейнольдсъ. „Мистрисъ Елизабетъ Карнакъ“

Галлерея Уоллэса въ Лондонѣ

„Сокровища искусствъ“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ДЖОРДЖЪ РОМНЕЙ

(GEORGE ROMNEY)

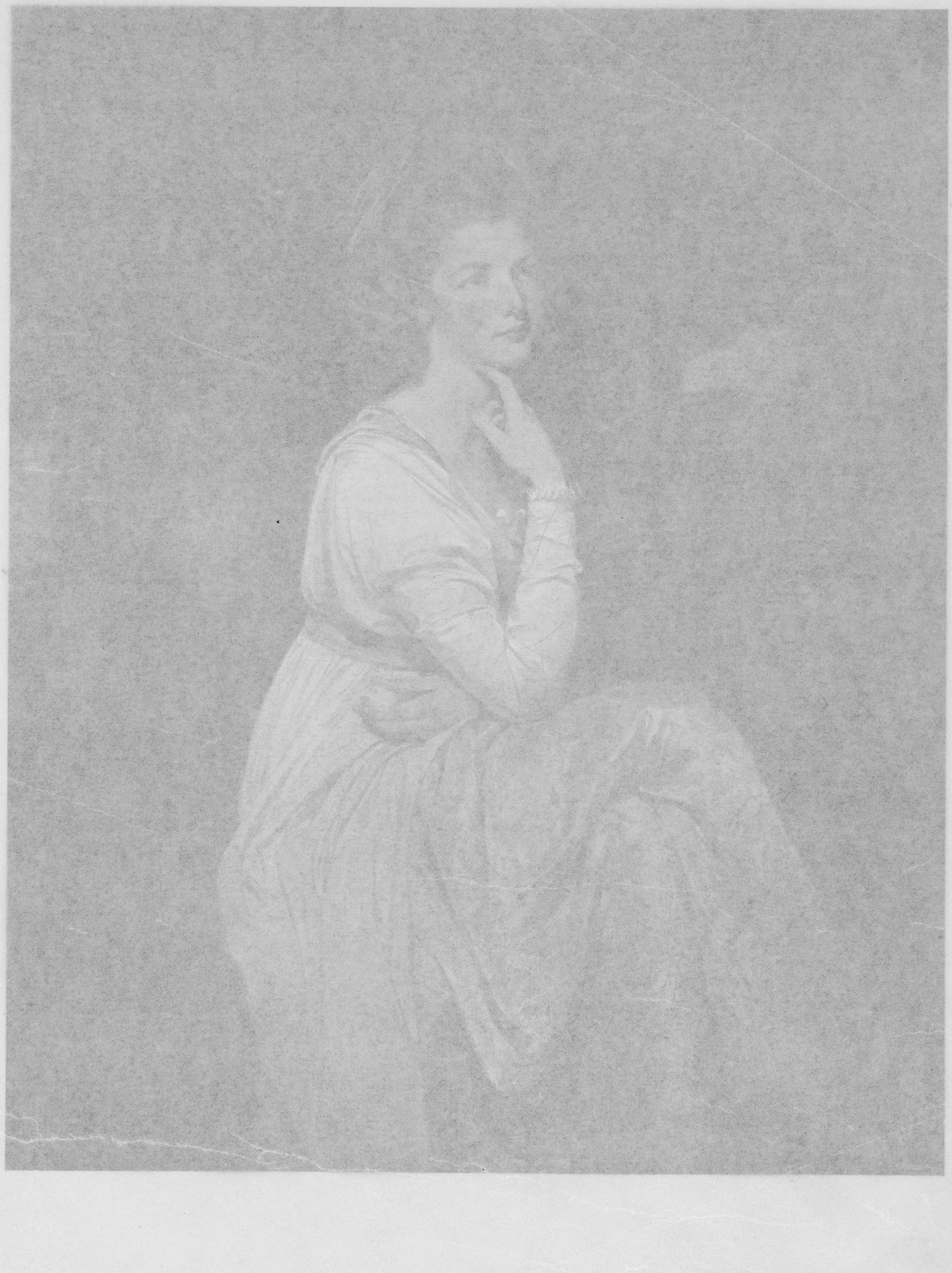
РОД. ВЪ ДАЛЬТОНѢ-ЛЕ-ФЕРНЕСѢ, ВЪ 1734 Г.; УМ. ВЪ КЕНДАЛѢ, ВЪ 1802 Г.

АНГЛІЙСКАЯ ШКОЛА

ГРАФИНЯ ДЕРБИ

Англійская лэди представлена сидящей одиноко въ густомъ лѣсу, у ручья, точно трагическая муза, или Діана, отдыхающая во время охоты. Портреты этого рода очень распространены. Они изобрѣтены въ литературномъ XVIII вѣкѣ, и много ихъ вышло изъ-подъ кисти Рейнольдса. Ромней уступаетъ ему во вкусѣ. Его муза или Діана — ничто иное, какъ характерное изображеніе англичанки, желающей быть интересной. Отъ сентиментальнаго взгляда и высоко нагроможденной прически роскошныхъ волосъ до неграціозно закинутыхъ одна на другую ногъ — все въ этой особѣ обличаетъ дочь Альбіона. Удачно сгруппированы темные стволы деревьевъ позади ея свѣтлой фигуры; недуренъ также перспективный видъ вдаль, въ правой части картины. Самый портретъ написанъ совсѣмъ въ манерѣ Рейнольдса. Отъ него заимствованы рѣзкость контуровъ, нѣкоторая сухость моделировки, поза и кулисообразно расположенные стволы деревьевъ. Но трагическій паѳосъ доведенъ у Ромнея до сантиментальной окоченѣлости, тогда какъ Рейнольдсъ, вслѣдствіе живости своего темперамента, никогда не отказывался отъ нѣкоторой подвижности позъ. То время, когда написанъ разсматриваемый портретъ, было временемъ возрожденія высокой трагедіи. Шекспиръ снова ожилъ для англичанъ, и Ромней въ особенности часто пытался воспроизводить его титаническіе образы. Но справиться съ ними онъ былъ не въ силахъ, и его слабая фантазія порождала продукты ребяческаго полета въ высшія духовныя сферы, а не здраваго представленія о дѣйствительности. Такъ, напримѣръ, онъ написалъ картину: „Шекспиръ-дитя, окруженный страстями“, которая въ свое время возбуждала восторгъ, а теперь кажется дѣтски-наивной. На мѣсто миѳологическихъ нимфъ и сивиллъ эпохи рококо явились на сцену и заполонили искусство героини романтической литературы. Послѣ непродолжительнаго порыва къ чистому искусству образныхъ представленій, школа Гэнсборо и Рейнольдса утратила силы въ соперничествѣ съ реалистической живописью. Вначалѣ никто не хотѣлъ слушать призыва пейзажиста Констебля: „назадъ, къ природѣ!“, но потомъ этотъ призывъ возымѣлъ дѣйствіе. Духовная жизнь, вмѣстѣ съ подъемомъ литературы въ Германіи, вступила на новый путь. Человѣчеству надо было сперва подняться въ выспреннія сферы и уже затѣмъ снова спуститься къ источнику природы, чтобы почерпнуть изъ него силу для новаго подъема къ высшимъ идеаламъ.

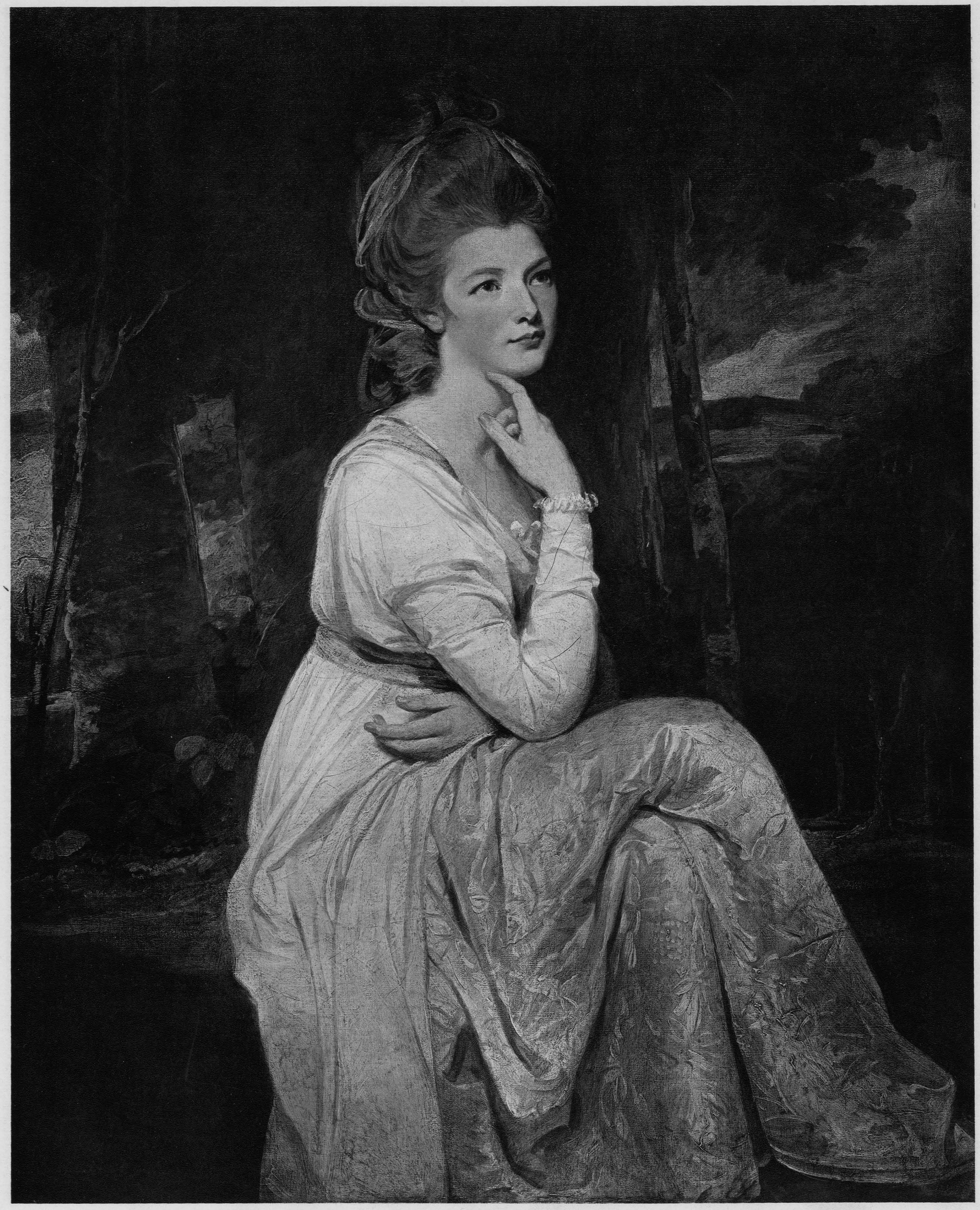
99



Джорджъ Ромней. „Графиня Дерби“

Частная галлерея въ Лондонѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



ДЖОРДЖЪ РОМНЕЙ

(GEORGE ROMNEY)

РОД. ВЪ ДАЛЬТОНѢ-ЛЕ-ФУРНЕССѢ ВЪ 1734, УМ. ВЪ ЛОНДОНѢ ВЪ 1802

АНГЛІЙСКАЯ ШКОЛА

МИССЪ ДРЮМОНДЪ СМИТЪ

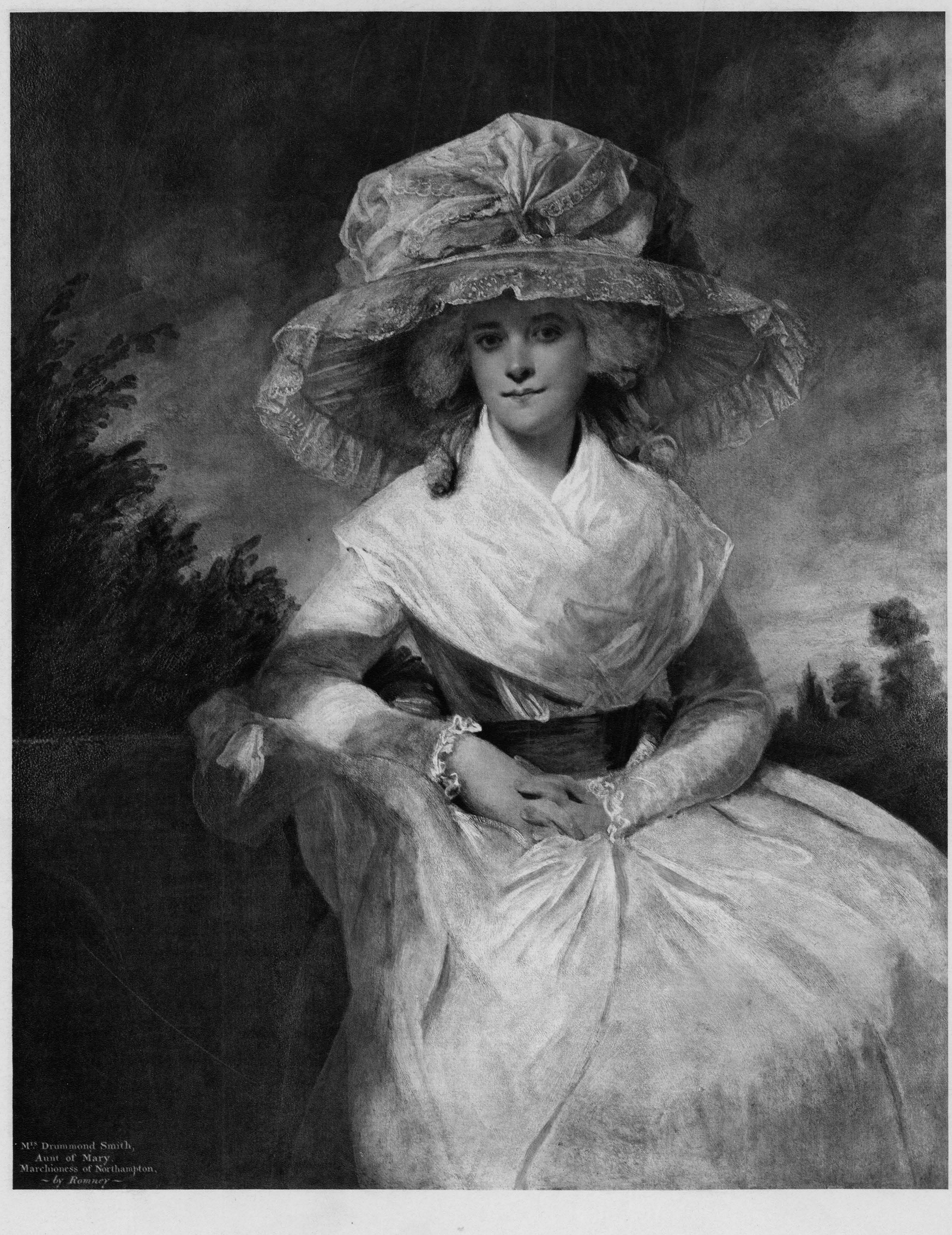
Джорджъ Ромней былъ сыномъ столяра въ Дальтонѣ и лишь на девятнадцатомъ году началъ учиться живописи у весьма посредственнаго портретиста Стиля. Съ 1762 г. Ромней поселился въ Лондонѣ. Съ 1773 г. по 1775 г. пробылъ онъ въ Италіи.—Умеръ Ромней душевно больнымъ.

Возвратившись изъ Италіи, Ромней сталъ писать исключительно портреты и вскорѣ сдѣлался однимъ изъ любимцевъ публики наравнѣ съ Рейнольдсомъ и Гэнсборо. Достигнуть чего-либо выдающагося въ другихъ областяхъ живописи англійскимъ художникамъ того времени не удавалось. Къ тому-же и спросъ на портреты былъ такъ великъ, что всѣ наиболѣе талантливые художники ничего другого не писали. Даже пейзажъ оставался въ пренебреженіи. То, что творилось въ области исторической живописи, было поистинѣ ужасно. Одинъ Хогартъ въ области карикатуры и нравоописательной живописи далъ хорошіе образцы, но по отношенію къ другимъ видамъ живописи и онъ, подобно другимъ, остался безплоднымъ. Были, правда, попытки подражанія классическимъ и французскимъ образцамъ, но находившаяся въ сильномъ упадкѣ французская историческая живопись не могла уже возбудить свѣжихъ творческихъ силъ. Съ одной стороны, явилась безумная погоня за декоративными эффектами, съ другой, вставала непроницаемая муть философскихъ умствованій. Свободное творчество, черпающее изъ сокровищницы природы и жизни, отсутствовало. Брали тему изъ философіи или изъ исторіи нравовъ и пытались сдѣлать ее интересной съ помощью декоративныхъ фокусовъ. Художники заимствовывали мотивы не изъ того, что мы переживаемъ и видимъ своими глазами, что составляетъ истинный источникъ образной фантазіи, но избирали, напр., такой туманный сюжетъ, какъ „Дитя-Шекспиръ, окруженный страстями“. На подобныя темы писалъ и Ромней и несмотря на то, что въ свое время онъ пріобрѣлъ славу именно благодаря подобному творчеству, Ромней, какъ и всѣ другіе англійскіе художники того періода, не представляетъ никакого интереса въ этомъ отношеніи. Впрочемъ, Ромнею выпало на долю счастіе имѣть моделью красивѣйшую натурщицу своего времени, сдѣлавшуюся впослѣдствіи лэди Гамильтонъ, и ея красота заставляетъ насъ мириться со многими его произведеніями. Манера Ромнея — проста, и его письмо привлекаетъ своими свѣтлыми жидкими тонами. Гэнсборо очевидно имѣлъ вліяніе на направленіе таланта Ромнея, который старался подражать его тонкой передачѣ свѣтотѣни. Залитая солнцемъ фигура на прилагаемомъ портретѣ дамы съ зонтообразной шляпой на головѣ, кромѣ обаянія личной красоты, привлекаетъ еще нѣжностью и воздушностью исполненія.

Джорджъ Ромней. „М-съ Дрюмондъ Смитъ“

Собраніе графа Нортумберландскаго въ Лондонѣ

„Сокровища искусства“
Изданіе Т-ва „Просвѣщеніе“ въ Спб.



Mrs Drummond Smith,
Aunt of Mary,
Marchioness of Northampton,
~ *by Romney* ~

100

Инв. 1150

Фотогравюры съ мѣдныхъ досокъ,

входящія въ составъ

„Сокровищъ искусства“

РУБЕНСЪ,	Супруга художника Изабелла Брантъ	Кор. картинная галлерея въ Берлинѣ.
РУБЕНСЪ,	Младенецъ Христосъ съ св. Іоанномъ и двумя другими дѣтьми	Кор. картинная галлерея въ Берлинѣ.
РУБЕНСЪ,	Алтарь св. Ильдефонсо	Имп. кор. музей въ Вѣнѣ.
РАФАЭЛЬ,	Сикстинская мадонна	Кор. картинная галлерея въ Дрезденѣ.
РАФАЭЛЬ,	Мадонна въ зелени	Имп. кор. музей въ Вѣнѣ.
ДЮРЕРЪ,	Портретъ Гольцшуера	Кор. картинная галлерея въ Берлинѣ.
ГОЛЬБЕЙНЪ,	Портретъ Георга Гисце	Кор. картинная галлерея въ Берлинѣ.
РЕМБРАНДТЪ	Портретъ польскаго дворянина (также Яна Собѣсскаго)	Имп. Эрмитажъ въ С.-Петербургѣ.
РЕМБРАНДТЪ,	„Staalmeesters“	Кор. музей въ Амстердамѣ.
РЕМБРАНДТЪ,	Заскья, жена Рембрандта	Кор. картинная галлерея въ Касселѣ.
РЕМБРАНДТЪ,	Пейзажъ	Національная галлерея въ Дублинѣ.
РЕМБРАНДТЪ,	Христосъ въ Геѳсиманскомъ саду	Герц. музей въ Брауншвейгѣ.
РЕМБРАНДТЪ,	Ансло и его жена	Кор. картинная галлерея въ Берлинѣ.
ВАНЪ ДЕЙКЪ,	Принцъ Оранскій	Имп. Эрмитажъ въ С.-Петербургѣ.
ВАНЪ ДЕЙКЪ,	Марія Луиза де Тассисъ	Галлерея кн. Лихтенштейна въ Вѣнѣ.
ВАНЪ ДЕЙКЪ,	Графъ Вандербургъ	Имп. кор. музей въ Вѣнѣ.
ВАНЪ ДЕЙКЪ,	Лорды Дерби и Рессель	Частное собраніе картинъ въ Англіи.
ГАЛЬСЪ,	Кормилица съ ребенкомъ	Кор. картинная галлерея въ Берлинѣ.
ГАЛЬСЪ,	Мужчина съ мечомъ	Галлерея кн. Лихтенштейна въ Вѣнѣ.
ГАЛЬСЪ,	Гитаристъ	Собраніе картинъ графа Гова (Earl Howe) въ Гопсалѣ.
ГОББЕМА,	Пейзажъ	Кор. картинная галлер. въ Роттердамѣ.
РЕЙСДАЛЬ,	Морской видъ	Собраніе картинъ графа Нортбрука (Earl of Northbrook) въ Лондонѣ.
РЕЙСДАЛЬ.	Замокъ Бентгеймъ	Собраніе картинъ Бейта въ Лондонѣ.
МАБУЗЕ,	Поклоненіе младенцу Христу	Собраніе картинъ графа Карлейля (Earl of Carlisle) въ Кастль Говардѣ.
МААСЪ,	Молящаяся старушка	Кор. музей въ Амстердамѣ.
МЕТСЮ,	Пишущій дворянинъ	Собраніе картинъ Бейта въ Лондонѣ.
ВЕРМЕЕРЪ,	Художникъ въ мастерской	Галлерея графа Чернина въ Вѣнѣ.
ВЕРМЕЕРЪ,	Концертъ	Кор. картинная галлерея въ Берлинѣ.
ГАКЕРТЪ,	Аллея у канала	Кор. музей въ Амстердамѣ.
СТЕЕНЪ,	Собственный портретъ	Собраніе картинъ графа Нортбрука въ Лондонѣ.
ВАНЪ ДЕРЪ ВЕЛЬДЕ,	Пушечный выстрѣлъ	Кор. музей въ Амстердамѣ.
ВАНЪ ДЕРЪ ВЕЛЬДЕ,	Ферма	Кор. картинная галлерея въ Берлинѣ.
БОТТИЧЕЛЛИ,	Мадонна	Луврь въ Парижѣ.
КОРРЕДЖІО,	Мадонна съ св. Іеронимомъ	Картинная галлерея въ Пармѣ.
ТИЦІАНЪ,	Любовь небесная и Любовь земная	Галлерея Боргезе въ Римѣ.
ТИЦІАНЪ,	Конный портретъ Карла V	„Музео дель Прадо“ въ Мадридѣ.
ТИЦІАНЪ,	Дочь Тиціана Лавинія	Кор. картинная галлерея въ Берлинѣ.
ГИРЛАНДАЙО,	Дамскій портретъ	Карт. галлерея Р. Канна въ Парижѣ.
ПЕРУДЖИНО,	Мадонна съ младенцемъ	Имп. кор. музей въ Вѣнѣ.
ФРА ФИЛИППО ЛИППИ,	Поклоненіе младенцу Христу	Кор. картинная галлерея въ Берлинѣ.
КАРПАЧЧІО,	Изъ жизни св. Урсулы	Академія въ Венеціи.
ДЖОРДЖОНЕ,	Портретъ Гастона де Фуа	Собраніе картинъ графа Карлейля въ Кастль Говардѣ.

ПЭНЪ,	Портретъ художника и его двухъ дочерей	Кор. картинная галлерея въ Берлинѣ.
ГРЁЗЪ,	Кокетка	Частная галлерея въ Англіи.
ЛАНКРЭ,	„Fête galante“	Частная галлерея въ Ирландіи.
ВИЖЕ-ЛЁБРЭНЪ,	Собственный портретъ художницы съ дочерью	Лувръ въ Парижѣ.
ВАТТО,	Деревенскій праздникъ	Національная галлерея въ Эдинбургѣ.
ДЕ-ВОСЪ,	Молочныя сестры	Кор. картинная галлерея въ Берлинѣ.
ГЕНСБОРО,	Миссъ Робинсонъ	Галлерея Р. Уоллеса въ Лондонѣ.
ГЕНСБОРО,	Миссъ Линлей и ея братъ	Галлерея въ Ноуль-Гоусъ въ Англіи (Knowle House-Galerie).
РЕЙНОЛЬДСЪ,	Мистриссъ Карнакъ	Галлерея Р. Уоллеса въ Лондонѣ.
РЕЙНОЛЬДСЪ,	Герцогиня Девонширская съ дочерью	Собраніе картинъ герцога Девонширскаго въ Четсвортѣ (Chatsworth).
РОМНЕИ,	Мистриссъ Смитъ	Собраніе картинъ графа Нортумберландскаго въ Лондонѣ.
МУРИЛЬО,	Св. Антоній Падуанскій	Кор. картинная галлерея въ Берлинѣ.
МУРИЛЬО,	Непорочное зачатіе	„Музео дель Прадо“ въ Мадридѣ.
ВЕЛАСКЕЦЪ,	Дамскій портретъ	Галлерея Р. Уоллеса въ Лондонѣ.
ГОЙЯ,	Испанка	Національная галлерея въ Лондонѣ,

и другія фотогравюры.

Въ русскомъ изданіи будутъ даны, кромѣ снимковъ, имѣющихся въ нѣмецкомъ изданіи, еще 28 фотогравюръ, среди которыхъ издатели предполагаютъ помѣстить снимки со слѣдующихъ картинъ:

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ,	Мадонна Литта	Имп. Эрмитажъ въ С.-Петербургѣ.
ТЕРБОРХЪ,	Стаканъ лимонада	Имп. Эрмитажъ въ С.-Петербургѣ.
КЛОДЪ ЛОРРЕНЪ,	Пейзажъ	Строгановск. галлер. въ С.-Петербургѣ.
БОЛЬТРАФФІО,	Св. Людовикъ	Строгановск. галлер. въ С.-Петербургѣ.
ТЕНІЕРСЪ,	Караульня	Имп. Эрмитажъ въ С.-Петербургѣ.
ПОТТЕРЪ,	Пейзажъ	Имп. Эрмитажъ въ С.-Петербургѣ.
СНЕЙДЕРСЪ,	Фруктовая лавка	Имп. Эрмитажъ въ С.-Петербургѣ.
КАРЛО ДОЛЧЕ,	Св. Цецилія	Имп. Эрмитажъ въ С.-Петербургѣ.
БУШЕ,	Пигмаліонъ	Имп. акад. худож. въ С.-Петербургѣ.
ЛАНКРЭ,	Общество въ саду	Румянцевскій музей въ Москвѣ.
ПИТЕРЪ ДЕ ХООГЪ,	Домашняя сцена	Галлер. кн. Юсупова въ С.-Петербургѣ.
ПУССЕНЪ,	Полифемъ	Имп. Эрмитажъ въ С.-Петербургѣ.
ЛЕВИЦКІЙ,	Двѣ смольнянки	Императорскій петергофскій дворецъ.
РОКОТОВЪ,	Императрица Екатерина II	Имп. акад. худож. въ С.-Петербургѣ.
БОРОВИКОВСКІЙ,	Княгиня Суворова	Третьяковская галлерея въ Москвѣ.
КИПРЕНСКІЙ,	Денисъ Давыдовъ	Музей имп. Александра III,

и другія фотогравюры.

Издатели сохраняютъ за собой право сдѣлать, въ случаѣ надобности, нѣкоторыя измѣненія въ этомъ спискѣ.

С.-Петербургъ.

Книгоиздательское Товарищество
„Просвѣщеніе“.

Типографія Т-ва „Просвѣщеніе“, Спб., 7 рота, 20.
Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 28 августа 1904 года.